آداب

128

برنار فاليت

ترجمة: عبد الحميد بورايو

الرواية

مدخل

إلى المناهج

والتقنياتالمعاصرة

للتحليل الأدبي



دار الحكمة

برنار فاليت

ترجمة عبد الحميد بورايو

أستاذ محاضر بجامعة الجزائر

الروايـة

LE ROMAN

مدخل
إلى المناهج
والتقنيات
المعاصرة
للتحليل
الأدبي

Initialisation
aux méthodes
et aux
techniques
modernes
d'analyse
littéraire



دار الحكمة

من أعمال المترجم :

- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998
- مدخل إلى السيميولوجيا، نص /صورة، لجماعة من المؤلفين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، (ترجمة).
- القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 .
- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية «في معنى المعنى» لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة، بيروت، 1992 .
- منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 .
- Les contes populaires algériens d'expression arabe, OPU, Alger, 1994.

© ناثان الجامعة، 1992 - ردمك 2.09.190585.2
© دار الحكمة، 2002 - ردمك: 9961-906-27-6
- إيداع قانوني: 406-2001

فهرس

مقدمة المترجم

لا شك أن الجنس الروائي رغم عراقة جذوره الممتدة في الأشكال السردية الموروثة عن أقدم العصور تظل نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية التي عرفها عصرنا الحديث، والتي وجدت عناية خاصة وتراكمت حولها الأبحاث والدراسات وتمت معالجتها من مختلف المنظورات والمناهج سواء منها ذات الطابع الأدبي الصرف أو تلك التي تستمد أطروحاتها من العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والتحليل النفسي.

يأتي هذا الكتاب مندرجا ضمن سلسلة تضم دراسات مختلفة ومتنوعة موجهة لطلبة الجامعة بغرض تعريفهم بأهم النتائج التي عرفها تطور البحث في العلوم الإنسانية وفي الدراسة الأدبية. وقد سعى صاحبه «برنار فاليت» إلى أن يكون مستوعبا لأهم منجزات تحليل النص الروائي وشاملا لمختلف المعالجات النقدية على اختلاف مناهجها وأصولها المعرفية، في لغة تزاوج بين البساطة والعمق، مدعمة بجهاز اصطلاحي واسع، وبمرجعيات متنوعة وثرية.

تمثلت الصعوبة الأولى في ترجمة هذا الكتاب التعليمي الهام في إيجاد المقابل الاصطلاحي المناسب، وقد سعى المترجم إلى تجاوز هذه الصعوبة عن طريق الاستفادة من أهم الدراسات العربية الحديثة للأدب الروائي، وكذلك من بعض المعاجم المتخصصة المتوفرة في اللغة العربية مثل قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص للدكتور رشيد بن مالك، وقاموس المصطلح النقدي الذي اقترحه الدكتور عبد القادر بوزيدة في إطار وحدة بحث مسجلة بجامعة الجزائر، إضافة إلى ما اقترحناه في دراساتنا السابقة حول نصوص الأدب الروائي الجزائري، والتي نشرناها في كتابنا الموسوم «منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة». وفي ما ترجمناه سابقا من نصوص سوف تظهر لاحقا ضمن منشورات دار الحكمة، كما

استعنا ببعض التذييلات التي وضعت في نهاية المقالات أو الكتب المترجمة في مجال دراسة الرواية، والتي تحرص بعض المجلات ودور النشر على إثباتها كملاحق.

تتمثل الصعوبة الثانية في ترجمة التعليقات النقدية على الشواهد المستقطعة من مدونة واسعة جدا من الروايات الفرنسية التي ظهرت منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم، نظرا لكون هذه التعليقات تعالج نصا في اللغة الفرنسية وتستعين بآليات قراءة وبمعجم اصطلاحي يتعلق مباشرة بخواص هذه النصوص في لغتها الأصلية، وهي خواص قد تعجز الترجمة عن الكشف عنها أو بيانها بسبب الفروق اللغوية بين اللغتين: المترجم عنها والمترجم لها. حاولنا في هذه الحالة الاقتراب من المفهوم الأصلي قدر المستطاع، من خلال استخدام مصطلحات عربية مع إثبات المصطلح الأجنبي مقابلها لنسهل عملية إدراكها.

تكمن أهمية هذا الكتاب في تحقيق ما سعى إليه من أهداف تعليمية تتمثل أولا: في تبسيط المعارف النظرية والتطبيقية المتعلقة بمعالجة الخطاب الروائي، وهو تبسيط يقصد منه تمكين الطلبة والباحثين المبتدئين وقرّاء النص الروائي من اكتساب خبرة مناسبة تمكنهم من التعامل مع النص الروائي. ثانياً: التعريف المركز والمجمل بالجهود المنجزة في مجال نقد الرواية وتحليل خطاباتها من طرف أهم المدارس النقدية الحديثة والمعاصرة. ثالثا: تقديم مدونة واسعة من الأعمال الروائية الفرنسية، ومن الدراسات النقدية الفرنسية ليستعين بها الباحثون والطلبة في إنجاز أعمالهم واستيعاب تاريخ تطور الفن الروائي في فرنسا وأهم مدارسه وكذلك الحركة النقدية التي واكبته بمختلف توجهاتها.

نتوخى من هذه الترجمة فتح نافذة على ما توصلت إليه جهود البحث الموجه بصفة خاصة لجمهور الطلبة والدارسين المتخصصين في البحث الأدبي في اللغات الأجنبية، من أجل الاستفادة منها، وإتاحتها للطلبة والباحثين في الجزائر وفي البلاد العربية. وكذلك المساهمة في وصل البحث الأدبي باللغة العربية بنظيره في البلاد الأخرى، وخاصة تلك التي قطعت أشواطا مهمة في هذا الميدان. والعمل على نشر الوعي النقدي وإثراء

المعارف والمفاهيم المنهجية والاصطلاحية. وتقديم نموذج للتأليف المدعم للنشاط التعليمي، نتمنى أن يكون دافعا للمشتغلين بميدان الدرس الأدبي في الجزائر وفي البلاد العربية وأن يكون حافزا لهم على خوض مثل هذه التجارب التي نتوقع أن يكون لها أثر كبير في الرفع من مستوى العناية بالدراسات الأدبية.

الجزائر في 2001/07/17

د. عبد الحميد بورايو
أستاذ محاضر في مادة تحليل الخطاب الأدبي
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات بجامعة الجزائر

مقدمة

كثيرة هي الأعمال التي حاولت أن ترصد الرواية، في تقنياتها أو محتواها. وفر بعضها نظرة تاريخية شاملة، أو جغرافية لما اندرج في سياق محيط لغوي أو ثقافي معين. اهتم بعضها الآخر بالأشكال والأغراض أكثر مما اهتم بالتطور التاريخي. في الواقع، إن روايات المغامرة والروايات التعليمية والتاريخية (لكي نستعين بتقسيم ثلاثي وقع عليه الإجماع)، لا تخضع للحدود التحقيبية الضيقة وكذلك للحدود الوطنية. هذه المقاربات المختلفة، مهما أقحمت *الزمنية* (كيف تطورت الرواية منذ بداياتها حتى اليوم؟) أو *التزامنية* (ما هي البنيات النمطية للعالم الروائي؟) تنبثق جميعا من مسعى مقارن. تعمل على محاصرة الرواية انطلاقا مما ليست عليه (الأنواع المجاورة) أو ما لم تعد عليه (الأنواع التي انبثقت منها).

تقترح هذه الدراسة وصف الطرق التي تسمح بمعالجة قراءة الرواية من منظور منهجي. وبالنسبة للتحليلات الشكلية، الغرضية أو الدلالية بصفة أعم، ستحاول أن تلحق بها الإسهامات الأكثر خصوبة والأسهل منالا في البحث المعاصر في مجال النقد الجامعي. إن هدف هذا العمل مزدوج: يطمح إلى تقييم المعارف المكتسبة في مجالات متعددة وبيان كيف أن هذه الأخيرة يمكنها أن تقدم كشفا جديدا للدراسات الأدبية. إن الأمر يتعلق إذن بعرض بأكبر قدر من الموضوعية مناهج، نظريات، مدارس تنتمي لعلوم، ولمذاهب مختلفة وأحيانا متعارضة. من المناسب أيضا اقتراح، انطلاقا من مختلف هذه النماذج، السبل التي تنفتح على التقصي الشخصي. هذه الأخيرة قد ترتبط بدورها بميولات فردية أو اختيارات إيديولوجية، وقد تكون بالخصوص من نفس طبيعة ونوع النصوص المدروسة.

إذا كان من غير المقبول تجاهل أدب العصور القديمة أو الإنتاج الروائي الأجنبي الغزير، فإن المدونة المعتمدة مع ذلك مكونة من أعمال كتبت

بالفرنسية المعاصرة. في الواقع، لا يمكن إجراء تحليل أسلوبي مرض على ترجمات، تحويلات أو اقتباسات. إنه إذن لأسباب تيسيرية وأضحة ركزنا انتباهنا، وبالأحرى عنايتنا، على *أعمال سردية من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا*: الأمثلة متوفرة بكثرة! لم نمتنع عن الرجوع إلى أعمال سابقة معروفة للجميع: الروايات القروسطية (الشعرية)، الروايات الكبرى الإغريقية واللاتينية للعصور القديمة المتأخرة، الأدب البطولي، العاطفي أو الريفي الذي ازدهر حتى العصور الباروكية. وإذا ما كانت الروايات الإنجليزية في القرن الثامن عشر التي اتفق العديد من النقاد على أنها عرفت حدث ولادة النوع الروائي الخالص لا غنى عنها، يستحق فارس المحيط: دون كيخوتة بجدارة أن ينعت بما لا غنى عنه.

وآخر إضرار بالعقد الفرنكو-فرنسي: أسياد الرواية الروسية: دستويفسكي وتولستوي، وبعد ذلك في بداية القرن العشرين الروائيون الأمريكان الذين ضمنوا تجديد النوع: دوس باسوس، فولكنر، همنغواي، وفي الأخير الأدب الأوروبي لما بين الحربين: جويس، دبلن، طوماس مان.. كم هم الرواد الذين بدونهم ما كان للرواية المعاصرة أن تلقى الانتشار الواسع الذي يعترف الجميع به لها.

تقود الخطوة المتبعة أساسا التطورات التي حققتها للدراسات الأدبية خلال بضعة سنوات كل من اللسانيات، البنوية، التداولية، السرديات، وكذلك علم نفس التلقي، النقد الاجتماعي والتحليل النفسي. وحتى التاريخانية مثلها في ذلك مثل الاستخلاصات الغرضية التي فرضت هيمنتها خلال عشرات السنين وجدت نفسها تتجدد عن طريق مقاربة تراعي الأدبية أكثر. إن السيميا-أسلوبية، إذا ما فهمنا منها وصفا للأشكال التي تعطي معنى للغة الفن، ليس لها موضوعا آخر غير، ولا شغفا بغير ثروة *النص* التي لا تنضب، إنها اللذة والصدى المضاعف الذي يحدثه كل فعل قراءة جديد.

1

عناصر تاريخية

1. الرواية ونظرياتها

في مواجهة أنواع أدبية أخرى، مثل المسرح أو الشعر، تعرف الرواية وتحدد بصفة أقل انطلاقا من علاماتها الشكلية، من مدلولها، الذي يقترن عادة بفكرة *الخيال*. تخضع الدراما لسنن أدبي واستعراضي؛ ويتعرف على الشعر عن طريق استعمال معين للغة: النظم التقليدي أو السطر الشعري الحر. يعتبر شعرا ما لم يكتب نثرا (فالأثر الجمالي هو محصلة لمقاييس أخرى). يعتبر مسرحا ما يتطلب تقديما للغة على الخشبة. يظهر أن ما هو روائي، على شاكلة «أدب الأفكار»، لا يتمتع بكتابة خصوصية بل إن الموضوعات المطروقة هي التي تجعله كذلك. «*مغامرات خيالية*»، «*شخصيات غير واقعية*»، «*حبكات متصورة*»: يقع خطاب الرواية في اللاواقع حيث يتقاسم الفضاء الرمزي مع قصص البطولة الخارقة، الأسطورة والملحمة.

إذا ما كانت قصص البطولة الخارقة المشهورة ظهرت إلى الوجود في نفس الوقت مع تشكل الأوطان والإمبراطوريات، وإذا ما كانت الشعوب التي قامت قد توقفت عن الإبداع على منوالها، فإن الإنتاج الروائي، في قمة تطوره، ارتبط بصفة واضحة بعوامل أخرى، يلاحظ في هذه الحالة أن «الساغا الشمالية» على سبيل المثال ما هي سوى تنوع أسكندنافي يسمى في فرنسا روايات تريستان.

إنه لمن الصعب وضع الخط الفاصل بين *الأسطورة* والرواية: هل الأمر يتعلق بقطيعة أم بانزياح، كما يرى ديميزيل، من الديني إلى الدنيوي، من القيم الجماعية إلى الأحداث الشخصية للحياة الخاصة؟(1) من بين هذه

---

(1) - Georges Dumézil, Du mythe au roman, PUF, 1970.

العقبات، يظل التضاد *ملحمة/رواية* هو الأكثر مناعة من غيره بالنسبة للمتخصصين. يرى البعض بأن الرواية مسخ للقصة الملحمية، تقع في مستوى عائلي وإلى حد ما لانكي. تتضمن وجهة النظر هذه بصفة واضحة أطروحات المؤرخ المجري لوكاش ويمكن قراءتها ما بين السطور في مثل كتاب *المحاكاة* Mimésis المنسوب لعالم اللغة أورباخ Auerbach. يوضح كتاب *الرواية الهزلية* لسكارون Scarron عملية زوال القداسة -التدنيس أو الدمقرطة- هذه التي فرضها الأدب السردي المعاصر على مجمع الأرباب العتيق.

دائماً من هذا المنظور، كان لنقاد آخرين، مثل مارت روبرت Marthe Robert ، فضل تشبيه الرواية بـ «الإبن غير الشرعي» الذي فاز شيئا فشيئا بآدابه النبيلة متخليا عن ميوله الساخرة. ظل دون كيخوتة Don Quichotte، غارغانتوا Gargantua أو بانتاغرول Pantagruel من الوجوه الهزلية؛ ومع ديفو De Foe أو ريشاردسون Richardson، أصبحت الرواية جدية: الحياة الخاصة، النفسانية الفردية، نشاطات الطبقات الكادحة، تأخذ بالتدريج مكان الأعمال العظيمة لأبطال الملحمة وهكذا تفتح السبيل للخيال البورجوازي في القرن التاسع عشر.

طور باختين Bakhtine (أنظر ص 45) فرضيات مختلفة. ربط تعددية الأصوات، تعدد اللغات، تعددية الثقافة في الرواية بالحوارية السقراطية، وليس بتدهور الخطاب الملحمي. بهذا لن يكون *الهجاء* إحدى حلقات السلسلة الطويلة التي تتجه من عالم الآلهة والبشر غير العاديين إلى الواقعية المبتذلة في الأدب المعاصر. إن الأمر يتعلق بنوع مستقل، متجذر في الفولكلور، في الأشكال الاحتفالية، المهمشة حيث تعبر عن نفسها الضحكة الكارنافالية وتعددية التنوعات الصوتية للجماعات المرفوضة من طرف المؤسسات. منذ بداياتها، ظهرت الرواية هكذا باعتبارها نقدية اتجاه المعرفة، والسلطة واللغة الرسمية ذاتها(2).

تمثل الملحمة زمن الآباء، البدايات، الحقب الكونية؛ بينما لم تظهر الرواية كنوع شفوي ولكنها ظهرت لأول وهلة مكتوبة، بل مطبوعة، إنها تنتمي للتاريخ

---

(2) - Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978.

المعاصر. عبرت عن التاريخانية، عن المنحى الانتقالي للقيم، مما أدى إلى هشاشة السنن الأدبي الذي يحملها. لقد عرفت كيف تبدو نقدية اتجاه اللغة وكذلك اتجاه ذاتها. وهو أمر يسري على العهد اليوناني (الأثيوبيات *Les Ethiopique* [هليودور Héliodore]، مغامرات شيرياص وكاليرهوي *Les Aventures de Chéréas et Callirhoé* [شاريتون أفروديز Chariton d'Aphrodise]، إلخ.)، حيث مقدار الاتفاق والبراعة بارزان بوضوح، وهو أمر محسوس عند سرفانتيس Cervantès وفورتيار Furetière، وكذلك في تريسترام شاندي *Tristram Shandy* (سترن Sterne)، جاك القدري *Jacques le Fataliste* (ديدرو Diderot)، طوم جونز *Tom Jones* (فيلدنغ Fielding)... والأقرب إلينا هي مزيفو النقود *Les Faux-Monnayeurs* (جيد Gide)، وأخيرا الوثبة التهديمية للرواية الجديدة.

إن تاريخ الرواية لن يكتفي بمجرد سرد لتطوره ولتحديد عام لأصوله: فالرواية نوع مهيمن حاليا، وهو أيضا وبحق النوع الذي ظل بصفة دائمة وبكيفية ساطعة يسائل هيمنة الكتابة وبلاغة الخيال.

2. مفاهيم وأدوات معاصرة

ظلت دراسة الرواية خاضعة للتحقيب لمدة طويلة. سيطرت علوم تقعيدية طويلا على معظم النقد الأدبي. لم يخل هذا المسعى من فائدة: سمح بملاحظة ظهور أشكال متنوعة وتطورها، وطبعا، أفولها، مثل رواية الفروسية، الرواية الرعوية، الرواية–النهر، رواية الاستشراف وعلم الخيال، إلخ. قد تكون الإسهامات الأجنبية، والانزياحات الدلالية لقيت معالجة على قدر كبير من الدقة: ما هو التاريخ الذي دخلت فيه القصة القصيرة إلى فرنسا، وبفضل أية تأثيرات؟ أين ومتى ظهرت الرواية التراسلية؟ ما هو التطور الاجتماعي الذي ارتبطت به ولادة هذه التقنية أو تلك؟ ما الذي تغطيه المصطلحات الإنجلو–سكسونية رومانس *romance*، سطوري *story*، فيكسيون *fiction*؟ هل التمييز بين بيلدونغشرومان *Bildungsroman* /إنتفيكلونغشرومان *Entwicklungsroman* الخاص بالنسبة للأعمال البيكارسكية الألمانية، هو صالح بالنسبة لرواية التكوين الفرنسية؟

وإذا لم نمتنع عن تصور الأدب الأوروبي، سيكون وضعنا شرعيا إذا ما تساءلنا عما ستصبح عليه كلمة -ومصطلح- رواية لما تستعيد الحدود اللغوية للدول نفوذها الثقافي الذي كان لها سابقا. ألا يبدو في هذه النظرة التنبئية كثير من المغامرة؟ هل نكتفي إذن بالتأمل في المنحى الشاذ لبعض العناوين: أنموند وطباع أخرى *Ennemonde et autres caractères*، لجيونو Giono، موندو وحكايات أخرى *Mondo et autres histoires*، للوكليزيو Le Clézio. فضل سيرج دوبرفسكي Serge Doubrovsky، وهو كاتب فرنسي من أصل يهودي يدرس بنيويورك، فيما يبدو مصطلح *الخيال الذاتي* عن *السيرة الذاتية*. بفعل تطورها الواضح في رحاب الأدب العالمي المعاصر، تكون الرواية مدعوة لتحقيق تطورات جديدة، وتحولات غير متوقعة.

لقد كانت المفاجأة عظيمة لما ظهرت عدة ظواهر طليعية تمكنت من قلب قناعاتنا الثقافية المستقرة جدا رأسا على عقب. لقد اعتبر في أوروبا كل من مان Mann، جويس Joyce وبروست Proust! سيلين Céline، جيد Gide، موزيل Musil كتابا لم يقوموا فقط بتجديد الكتابة الروائية بل أيضا النظريات الفلسفية والخطاب النقدي والجامعي حول الرواية. تمت ترجمة جويس إلى الفرنسية من طرف كاتب آخر ينتمي إلى «تيار الوعي»: فاليري لاربو Valéry Larbaud. إن الروائيين الأمريكان، إضافة إلى التأثير الذي مارسوه على أتباعهم الأوروبيين، أوحوا بأفكار نظرية من الطراز الأول. لقد كان فولكنر وراء مقال أساسي لسارتر Sartre حول الزمنية (المواقف، *Situations, I*) ولم تكن صورته بدون شك غائبة عن *النظام السردي* الذي اختاره كلود سيمون Claude Simon في الأكاسيا *L'Acacia*. أضف إلى ذلك أن كاتب عوليس *Ulysse* الإرلندي أمبرتو إيكو Umberto Eco مدين بفرضياته الأساسية حول شعرية العمل المنفتح(3). في الأخير يبدو أن الرقعة المركبة البروستية Le puzzle proustien أصبحت المعبر الاضطراري للرواية المعاصرة. وهي أيضا حجر الزاوية لكل عمل ينتمي للسرديات.

هكذا وجدت علوم الإنسان نفسها، وخاصة منها اللسانيات، بصفة دائمة تتلقى تأثيرات الإبداع الروائي. إن علم الجمال، مثله في ذلك مثل الخطاب

---

(3) - Umberto Eco, L'Oeuvre ouverte, Milan, 1962, Le Seuil, 1965.

النقدي، لا يمكنه أن يدرك بدون الرجوع الدائم إلى ما يعتبر نواته التأسيسية: الدلائل اللفظية.

تسعى هذه الدراسة إذن إلى تحليل الكتابة الروائية باعتبارها سننا خاصا. سوف تستعين بالطرق التي أصبحت تقليدية والمستمدة من البنوية والسيميولوجيا والتي بدونها تصبح المناهج «الموضوعاتية» مثل النقد الاجتماعي أو التحليل النفسي فاقدة للأساس المعرفي ذي المصداقية. لا يجهل أحد اليوم بأن الرواية تخلصت إلى حد كبير من إكراهات التصوير الواقعي. تستمد دلالتها من علاقتها بالعالم بصفة أقل مما تستمدها من مرجعيتها الأدبية والكلمات حينئذ إشارات تحيل إلى *السياق الثقافي* أكثر مما تحيل *إلى الطبيعة المباشرة*.

يظل مشكل *المحاكاة* في قلب المناقشات النظرية غير أن تحديد التشابه وبالتالي الشعور بالمحتمل- تغير. لم يبق معالج في علاقته بالأشياء، ولكن بالدلائل، هي نفسها المسجلة في السلسلة الطويلة من الكلام الذي لا يتوقف الإنسان عن إطلاقه على الأشياء. وأيضا إذا ما كان مفهوم التعالي النصي جوهريا. حرصا على التدقيق الصنافي يمكننا أن نميز، اعتمادا على جيرار جينيت Gérard Genette(4):

- التناص *l'intertextualité*: تلميحات، أقوال، سرقات...؛
- المناص الخارجي *la paratextualité*: جميع «عتبات» النص، أي العنوان، الاستهلالات، التقديمات، الخ.، ولكن هناك أيضا المسودات ومنسوخات أخرى تقود إلى الدراسة التكوينية للعمل النهائي؛
- الميتانصية *la métatextualité*، أو التعليق النقدي. في الثلاثية، يقاطع كلود سيمون بين علاقة كتاب ولوحة وفيلم؛
- النص الشامل *l'architextualité*: موجهات القراءة، في حضورها وغيابها (النوع، السلسلة، الخ.)؛
- التعلق النصي *l'hyperextualité*: المعارضة، معارضة ساخرة، تحويل مصدر أدبي سابق أو أسطورة تسمى نصا سابقا *hypotexte*.

---

(4) - Gérard Genette, Palimpsestes, Le Seuil, 1982 et Seuils, Le Seuil, 1987.

في نهاية هذه الجدولة يمكن الاعتقاد بأن الحقيقة التي يملكها الكاتب ما هي سوى مجموعة من الصور، من الأماكن المشتركة، المستعملة التي لم يبق غير إعادة تشكيلها في نظام متعارف عليه أو مخالف للمألوف وفقاً لدرجة الأصالة المرغوب فيها. هل يصنع الأدب عن طريق تنفيذ مجموعة من الوصفات؟ في أمثولة في شكل مزحة لا يجحدها العلماء الأكثر صرامة ولا الشعراء الأكثر جدية، يوفر رايموند دوفوس Raymond Devos مفتاح اللغز:

منزل السيدة س...، روائية،

يضع مورد عدة أكياس بريدية أمام الباب... ويدق...

صوت: ماذا هناك؟

المورد: إنها أكياس الكلمات التي كنت قد طلبتيها!

صوت: لحظة!...

(يفتح الباب)

السيدة س... : آه!!! هل كل الكلمات فيها؟

المورد: الكل... *(يتأكد منها:)* كيسان من الكلمات الجارية... كيس من الكلمات غير المستعملة... من الكلمات غير المتناسقة... كلمات بدون توابع... وهناك حتى كلمة فائضة!!!

السيدة س: وهذا الكيس الصغير؟

المورد: هناك كل المواد اللازمة! هناك حتى بعض الجمل التامة...

السيدة س: والحبكة؟

المورد: هي في كيس العقد!...

رايموند دوفوس، «الأكياس» من *الاتجاه رأسا على عقب*، كتاب الجيب.

كل شيء متوفر: مفردات، تركيب، خط، ترقيم.

لا ينقص سوى ما هو أساسي: صيغة الاستعمال. إنها بصفة دقيقة قواعد التوليف، «النحو السردي» الذي نسعى إلى استخراجه معتمدين على ملاحظة دقيقة للوظيفة النصية.

تطرح مقاربة النوع، أو «الجنس»، المشكل المزدوج لتاريخ الرواية والمصطلح الذي يصلح لتعيينها. إن محاولة إقامة رصد للوحدات المفيدة التي تسهم في إنتاج المعنى الروائي، يمازجها في نفس الوقت فعل القراءة المتعددة، الذي يهيمن عليه النقد النفسي أو النقد الاجتماعي. تقدم اللسانيات المعاصرة، وعلى الخصوص التداولية، إسهاما من الطراز الأول لبلاغة القصة. وتسمح أخيرا البنوية والشعرية بدراسة وظيفية السردي بصفة دقيقة، سواء كان هذا الأخير يقع في مستوى الأحداث الواقعية أو التخييلية، سواء تعلق الأمر بالتاريخ أو بالخيال.

2

التوجهات المنهجية الرئيسية

1. مقاربة النوع

«ماذا نقصد بنوع أدبي؟». هكذا عنون جان-ماري شافر Jean-Marie Schaeffer كتابه(1) الذي حاول فيه أن يجيب عن هذا السؤال موضحا بأنه يوافق في الحقيقة اهتمامات شديدة التنوع تفوق مثل هذا السؤال، الذي طرح بسذاجة، ولعله محكوم عليه أن يظل بدون جواب.

سوف نتوقف في هذه الأثناء من خلال دراسات كات هامبورجر Käte Hamburger (*منطق الأنواع الأدبية*)، جيرار جينات Gérard Genette (*الطروس*، *مدخل إلى النص الشامل*)، تزفيتان طودوروف Tzvetan Todorov (*مدخل إلى الأدب الفنطازي*)، نورثروب فري Northrop Frye (*تشريح النقد*)،، هـ.ر. ياوس H.R. Jauss (*من أجل جماليات التلقي*)، عند النقاط التالية التي تهم أولا وقبل كل شيء تحديد مفهوم الرواية.

ستتم تباعا معالجة سمات النوع السردي، الرواية والأجناس، الأنواع الفرعية أو الأنماط المجاورة، سجلات اللغة فيها، وذلك قبل أن نتساءل إذا ما كانت الرواية، النوع الذي ليس له قاعدة وليس له فن شعري، يحظى بأعراف تقننه تكفي لأن تعرفه كما هو.

1.1 مفهوم النوع

في عرفنا الثقافي، إنها شعرية أرسطو(2) التي لا محيد عنها، أو جمهورية أفلاطون نعود إليها إذا ما تعلق الأمر بإبراز أول محاولات تصنيف مختلف صيغ التعبير الأدبي. يصبح من غير اللائق أن إضافة شروح جديدة لهذا

(1) - Jean-Marie Shaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Le Seuil, 1989

(2) - Aristote, Poétique, Le Seuil, 1980.

النص الذي يعتبر مؤسسا، رغم نقائصه، لسلالة النظريات الأدبية الممتدة التي، منذ ديمتريوس Démétrius وكنتيليان Quintilien حتى بوالو Boileau أو برونتيار Brunetière، تم التعليق عليها بصبر وتفسيرها أو تحريفها.

رغبة منا في التوضيح، سنتوقف عند التفسير الأكثر حداثة للنموذج الأرسطوطاليسي، المتمثل في الشكل البياني الذي يقترحه جيرار جينيت في كتابه مدخل *إلى النص الشامل*(3):

الموضوع / الصيغة	درامي	سردي
سامي	المأساة	الملحمة
واطي	الملهاة	المعارضة الساخرة

ميزة هذه الخطاطة أنها استنبطت ثنائية مضاعفة: شكلية (المسرح، الذي يجعل الشخصيات تعبر عن نفسها، يستخدم مباشرة الحوار «الطبيعي»؛ الأنواع السردية، تمزج بين قصة الكاتب وتقديم خطاب ميزة هذه الخطاطة أنها استنبطت ثنائية مضاعفة: شكلية (المسرح، الذي يجعل الشخصيات تعبر عن نفسها، يستخدم مباشرة الحوار «الطبيعي»؛ الأنواع السردية، تمزج بين قصة الكاتب وتقديم خطاب الشخصيات عن طريق وسيط) وموضوعاتية (الكائنات التي توضع على الخشبة -أو في النص- هي أبطال مثاليون أو على العكس ينتمون لبشر مشوهين).

يبرز هذا الشكل البياني جيدا المعاصرة «البنوية» لفيلسوف الثانوية. غير أن هذا يجب ألا ينسينا بأن الصنافة الأرسطية مستوحاة قبل كل شيء، دائما أو غير ذلك، من نموذج *فيزيائي* منقول عن *ملاحظة الطبيعة*. يوضح شيفر Schaeffer بصفة مقنعة بأن الأمر يتعلق بموقف «الجوهر ذي المثال

(3) Gérard Genette, Introduction à l'architexte, Le Seuil, 1979, p. 19.

البيولوجي(٤)». ليس مدهشا أن تكون المدرسية في العصور الوسطى، إثر هيمنات مختلفة، وصلت إلى إقامة أنواع منقسمة إلى أخرى فرعية: مثلا النوع السردي ويتضمن داخله الجنس الحكمي أو التعليمي (حسب ديوميد Diomède). نوع، جنس، نوع فرعي: نتعرف هنا على تعديل الأنساق الذي لا مناص منه والذي يستند على مبدإ تصنيف عن طريق مراعاة التضاد المتتابع ويمكن الاكتفاء بهذه القسمة الثنائية الأصلية. فما هو سردي يكون غير درامي؛ داخل كل نمط تلفظ، يميز تراتبية للأساليب.

هكذا اعتبرت الرواية كنتاج لشكل سردي (أو أكثر) مورس منذ العصور القديمة. يصاحب هذا الفهم قبول وإن كان ضمنيا لنظرية تطورية: تولد الأنواع، تتحول وتختفي -أو تستمر. لكن دائما من الجائز الدخول في مجادلات لا طائل من ورائها من أجل معرفة ما إذا كانت جودة النوع تتحقق في بداياته، أو من ناحية إبداعه، أو عند شيوعه، في الفترة التي ينضج فيها. إن الاستعارات المستمدة من عالم الحياة العضوية والتي تحيط بدراسات الأنواع تدرج عنوة هذا النمط من المسائل، وكأن التطور الأدبي مشابه للتحولات التي تصيب أنواع الحيوانات. وبناء عليه أليست الرواية باعتبارها الأكثر تكيفا من غيرها، مستفيدة من قانون الأقوى، هي المزدهرة في الفترة الراهنة؟

2.1 الأنواع السردية

يعتبره أفلاطون نوعا مختلطا، وينظر إليه أرسطو كنوع مستقل بذاته، إنه الأدب السردي -الشفهي أو المكتوب- الذي يجد في *الأوديسة* أولى مرجعياته. ظلت هذه الأخيرة مجالا للأمثلة بالنسبة للمنظرين ونموذجا للممارسين. أصبح هذا النمط الأولي نصا قاعديا، إنه النمط القديم، يحتوي من ناحية على أوصاف للأشياء، للشخصيات (صور)، للأحداث (أو قصص) التي تتطلب باثا (راو أو كاتب)، من ناحية أخرى يتطلب تمثيلا مباشرا (*محاكاة*) لحديث الشخصيات. إنه باسم هذه المحاكاة التحاورية، من الصنف المسرحي، يمكن الكلام عن نوع مختلط، ولعله أيضا بفعل اللاتجانس هذا

(٤) - Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 23.

تحمل إحدى الروايات اللاتينية الأولى اسم أهجية، وتعني خليطا: *أهجية بيترون* Satiricon de Pétrone.

حقا أن مصطلح *رواية*، كما تشير القواميس، ظهر في العصور الوسطى ليعين أولا قصصا شعرية (مثل تريستان وإيزوت *Tristan et Iseut*)، ثم قصصا نثرية (رواية رونار *le Roman de Renart*) التي كتبت في لغة عامية ولم تكتب باللغة المخصصة للنصوص المقدسة أو العالمة: اللاتينية. ما أحدثته تراتبية الأنواع في الوعي، أو في لاوعي العصر، يوجد هنا مبينا بصفة واضحة عن طريق سجل اللغة: فالفرنسية هي اللغة المشتركة التي تناسب نوعا يعتبر متدنيا، يعالج موضوعات دنيوية وهي إلى جانب ذلك قريبة من فن السخرية. لكن هناك ملمح آخر لصيق جدا بمفهوم الرواية، بمفهوم الحكاية، وفيما بعد بمفهوم القصة: إنه حضور قصة ذات حوادث حقيقية أو خيالية. هكذا يكون *الأداء* و*الملفوظ السرديان* هما اللذين يمكن اعتبارهما بمثابة العناصر المهيمنة في التلقي الأصلي للنوع.

في هذه الأثناء، وتحت تأثير القصص المجازية (مثل رواية الوردة *Roman de la Rose*)، الروايات البطولية أو أغراض الفروسية (لاماديس دوغول *l'Amadis de Gaule*)، يبدو أن المفهوم سرعان ما تطور في اتجاه فكرة الخيال *fiction*. يبين ذلك بوضوح تعريف هواي Huet المشهور في القرن السابع عشر: إن الأمر يتعلق بمجموعة «حكايات مصطنعة لمغامرات غرامية، مكتوبة بنثر فني، بغرض إمتاع وتعليم القراء(5)». منذ هذه اللحظة التبس مصطلح رواية بمصطلح *روائي* ويبدو أن الكلمة أصبحت لها معاني حافة، نجدها حتى عند بالزاك Balzac، تتعلق بشكل الأكاذيب، كما يدل على ذلك الاستعمال التالي:

«لكن امرأ متحمسا، امرأ لا تكون الحياة لديه، إن صح التعبير، سوى سلسلة من الشعر الفاعل، والذي يصنع بصفة دائمة روايات عوض أن يكتبها، امرأ عمل بصفة خاصة، يكون مأخوذا بشيء يبدو مستحيلا(6)».

إن كتابة رواية (مثل صناعة السينما) لعلها تدل فقط، في عين القارئ المعاصر، على «رواية حكايات»، مع كل ما يتطلبه ذلك من بعد أخلاقي ومن قلة جمالية.

---

(5) - Huet, Lettre a M. de Segrais sur l'origine des romans, 1670, Slatkine Reprints, 1970

(6) - Balzac, La Duchesse de Langeais

3.1 الرواية وأبناء عمومتها

إن محاولة إقامة النسب لا مندوحة عنها، حتى وإن كان يتطلب ذلك بعض التعسف من أجل مقاربة لا بد منها بين طريق الفلاندر *La Route des Flandres* لكلود سيمون Claude Simon وزاييد *Zaïde* للسيدة لافاييت Madame La Fayette أو فقط الأب غوريو *Père Goriot*، يبدو مرضيا أكثر البحث عن روابط القرابة التي تؤلف تحت المظلة النوعية *للعمل السردي* بين أشكال متقاربة مثل الحكاية، القصة، الخبر، الخ. هناك نصوص نعتبرها في أيامنا هذه نماذج للرواية ألم تكن في الأصل تدعى بأسماء مختلفة؟ سمى برناردان دو سانت بيار Bernardin de Saint-Pierre بول وفرجيني *Paul et Virginie* «قصة رعوية pastorale»؛ وسمى ستاندال Stendhal الأحمر والأسود *Le Rouge et le Noir* «أحداث الثلاثينيات chronique des années 30»؛ وسمى فلوبير Flaubert التربية العاطفية *L'Education sentimentale* «حكايات رجل في مقتبل العمر l'histoire d'un jeune homme»؛ وسمى جيد Gide كهوف الفاتيكان *Les Caves du Vatican* «دراما نقدية Sotie». ما هو إذن العنصر الذي يرتكز عليه «جو العائلة» الذي لا يعوزنا تلقيه عند قراءة مختلف هذه الأعمال؟ لا شك أن الأمر بقدر ما يتعلق بالقدرة الأدائية للملفوظ السردي، يتعلق أيضا بالطابع الخيالي الذي أثير أعلاه. سوف يكون الحديث إذن عن «نوع قديم» مبررا، هكذا تتعارض الكتابة من الصنف الروائي (كما رأينا ذلك عند أرسطو) مع مجموع الأنواع ذات الطابع الدرامي، المسرحي.

لهذه النظرة الأفقية للأنواع على الأقل مزيتها وضررها. في استنادها على التقدير، تستدعي كفاءة أدبية مؤسسة أساسا على إحساس بالتعرف موضوعاتي: «السردي» بصفة عامة. يجب إذن إدخال في ملفوظات هذا الصنف أنواعا قريبة جدا منه تكون المقاييس المحددة بالنسبة لها قليلة الإقناع (ما الذي يقابل بين الرواية والقصة من غير الطول؟ هل حكاية مقراض *Histoire de Mouchette*، لبرنانوس Bernanos، رواية قصيرة أو قصة طويلة؟). نفس الأمر بالنسبة لأنواع تبدو أكثر بعدا مثل الأمثولة parabole والخرافة fable، وحتى الأسطورة mythe. إن الصعوبة الأساسية لا تكمن فقط في غياب المعلم الشكلي على الأقل: فبالنسبة لمعاصرينا، ما يقابل الرواية مع الشعر مثلا يقع أولا في مستوى التلفظ، نثرا أم شعرا. فلا حكايات ولا

خرافات لافونتين La Fontaine (خلافا لحكايات وخرافات بيرولت Perrault)، في حدود كونها منظومة، لا يمكنها أن تتلقى على أنها تنتمي للإبداع الروائي. نفس الشيء بالنسبة للويس آراغون Louis Aragon، الذي من منظور إثارة سريالية أطلق على حلقة شعرية كاملة عنوان: الرواية غير المكتملة *Le Roman inachevé*.

لنضف، في النهاية، المشاكل التي تطرحها الاقتباسات المعاصرة، الترجمات النثرية لأعمال شعرية، العناوين الفرعية الملحقة بالأعمال والتي تعود فقط لثروة الناشر.

يمكننا فعلا أن نتساءل عن العلاقة التي توجد في مستوى النوع بين المقاطعات الثمانية المقاطع المقفاة في حكاية بيرول Béroul و«*روايات*» تريستان وإيزوت *Tristan et Iseut* التي أعاد تشكيلها بيدي Bédier، أندري ماري André Mary أو رونيه لويس René Louis. عند ترجمة فاوست *Faust* لغوتة Goethe نثرا، أي عند تحويل شعر درامي إلى شعر سردي، ألا يقوم نرفال Nerval بنقل عمل مسرحي شعري في وعي القارئ الفرنسي إلى نثر، إلى قص (وهو الشعور المؤكد في «التحليل» الذي يقترحه *فاوست الثاني*)؟ لأي سبب تم تجميع الأعمال القصيرة لموباسان تحت عنوان «حكايات وقصص» هل تم ذلك لأنه من المستحيل التمييز بينها بصفة دقيقة؟

إن تسمية القصص ذات المغزى التي وضعها فولتير «بروايات وحكايات» تستدعي الانتباه. حقا إن الأمر يتعلق باختيار تجاري من طرف ناشرين عارفين بالصدى الإعلامي لمصطلح «رواية»، إنه أقل مدعاة للاستهجان من طرف قراء محدثين (خاصة لما يكون الكتاب يحمل غلافا مغريا) من عبارة «حكاية فلسفية»! أخيرا إن الكتاب أنفسهم، لما يمنحون يطلقون على مؤلفهم هذا أو ذاك، لما يكون وصفيا أكثر أو مجازيا أكثر منه سرديا، اسم رواية، ألا يبحثون عن ابتذال بل مخادعة العادات الثقافية واستحداث صنف من القراءة الخاصة والمنحطة؟ كيف يمكن الإمساك بـ«الحياة صيغة عمل» *La Vie mode d'emploi* لجورج بيريك Georges Perec، أو عبور ميلان *Passage de Milan*، لميشال بيتور Michel Butor، لو أنهما لم يحملا العنوان الفرعي: «رواية»؟ هنا أيضا، يوفر آراغون Aragon مثالا بارزا هو *أنيسيت أو بانوراما، رواية*: إنه العلامة هنا متجسدة في العنوان، الذي يحتوي على مجانسة لفظية، فالرسالة والسنن يعين كل منهما الآخر.

4.1 مختلف أصناف الروايات

يبدو إذن، وفقا للسطور السابقة، من الصعب استخراج سمة جوهرية للرواية: كلمة «رواية» هي بالأحرى *إشارة إلى مراتب عتبات النص* (كل ما يسبق، يمهد أو يحيط بالنص بمعناه الصرف) أكثر منها خاصية تقنية أو شكلية لنوع معطى. إذا كانت هذه الكلمة في استعمالها الجاري تدل على علاقة بين أحداث خيالية (أو إنشاء لها)، هل يمكن التأكيد أيضا بأن الرواية، أو ما هو روائي (ضرورة اللجوء لمثل هذا التكرار له دلالته)، لا يتعلق إلا بتنوع يؤرخ له بفترة كانت فيها رواية المغامرات، الواقعية أو الخيالية، تلعب فيها الدور الأساسي. وفقا لهذه الشروط، هل تستحق *التربية العاطفية*، حيث تم استبعاد مفهوم الحبكة عن قصد، أن تسمى رواية، أو رواية-مضادة؟ إن *جاك القدري* الذي سبق المزحة المشهورة لجان ريكاردو Jean Ricardou (الرواية الكلاسيكية هي قصة مغامرة؛ الرواية المعاصرة هي مغامرة قصة)، هل هي السلف المباشر للرواية الجديدة؟ بعض الكتاب المحدثين يتلافون الصعوبة، رافضين كل تسمية تشير إلى النوع. فمجرد مصطلح *النص*، الذي هو في نفس الوقت غامض وأقل وقاية من القراءات الاختزالية، يكتفي به ريشار ميللا Richard Millet وعدد من أمثاله لتسمية أغلب أعمالهم.

مهما يكن من أمر، يظل العمل التصنيفي نشاطا أساسيا للنقد. هذا الأخير يذهب إلى حد الحديث عن روايات الأفكار، روايات العواطف وحتى روايات الروح مخصصا بدون شك مصطلح إباحية للكتب التي تترك أكثر مكانا على جانب من الأهمية من الناحية الإحصائية للغة الجسد من لغة الروح. إن التمييز بين رواية العادات السلوكية/رواية التحليل أصبح كلاسيكيا وسمح بالمقابلة بين التصوير الاجتماعي (الخمارة *L'Assommoir*) ودراسة الطبع كما تم من قبل إقامة موازاة بديعة بين كورناي Corneille وراسين Racine، سوفوكل Sophocle وأوريبيد Euripide. ولكن أين تقع رواية عائلة مثل الثيبولت *Les Thibault* (روجي مارتن دي غار Roger Martin du Gard) أو الباسكيي *Les Pasquier* (جورج ديهامل Georges Duhamel)؟ في الأحمر والأسود *Le Rouge et le Noir*، مدام بوفاري *Madame Bovary*، تيريز دسكيرو *Thérèse Desqueyroux*، ما الذي نتخذه كخاصية مفيدة: التحليل الاجتماعي للوسط أو الدراسة النفسية لشخصية؟ سرعان ما تنبثق

الصعوبات التي تثيرها كل صناقة من صنف موضوعاتي. لا تختلف رواية التشرد والمغامرة picaresque، في ذاتها، عن ذلك، ففي «حياة» *Une vie* لموباسان Maupassant: وضعية الشخصيات وصوت الحكي يتغيران لوحدهما. إن «الذهب» *L'Or* لسوندرارس Cendrars تشبه، على الصعيد السردي، رواية تعليمية. إن الأصناف: رواية تلقينية، كاثوليكية، عجائبية، ذات الأطروحة، رواية مغامرات، رحلات، الخ. تحيل جميعا على المحتوى، وليس على صيغة التلفظ. إنها تعين في الواقع الموضوع *sujet*. يذكر جينيت، بخصوص الرواية البوليسية مثلا، بأن الأمر يتعلق بـ«خصوصية موضوعاتية *للرواية*، تماما مثل الهزلية Vaudeville التي تمثل خصوصية موضوعاتية للملهاة(7)».

في المقابل، رواية المراسلات (هلويز الجديدة *La Nouvelle Héloïse*، لجان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau)، اليوميات (استعمال الزمن *L'Emploi du temps*، لميشال بيتور Michel Butor)، السيرة الذاتية الخيالية (مذكرات أدريان *Mémoires d'Hadrien*، لمارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar)، الرواية الحوارية (جان باروا *Jean Barois*، لروجي مارتن دي غار Roger Martin du Gard)، تتمايز عن الرواية التقليدية عن طريق كتابة خاصة يمكن التعرف على خصائصها: إذا ما كانت هناك ثنائية نوعية مبررة، فلن تكون سوى تلك التي يحللها القارئ مباشرة، والذي يعارض روايات ضمير المتكلم «أنا» (الغريب *L'Étranger*، لكامي Camus) بروايات ضمير الغائب «هو» (الروغون-ماكار *Les Rougon-Macquart*).

5.1 سجلات اللغة

في ظهورها في مقابل الملحمة العتيقة، حيث مثلت نقيضها الساخر، هل كان على الرواية أن تظل مقتصرة على مجالات الهجاء، السخرية، الهزل-هزلية؟ تسمح قراءة تطورية للنوع بالعثور على عدة أمثلة في صالح هذا الطرح الذي أبدع أورباخ في تنميته في كتابه عن *المحاكاة*(8). في الواقع فقط في عهد قريب نسبيا بدا أن الرواية خرجت من قوقعة حيث عملت الأفكار المسبقة التقليدية على أن تسجنها فيها خلال عدة قرون. نوع واطي (من أصل شعبي؟)، كان من الطبيعي أن تضع الرواية، مثل الملهاة، على مسرح الأحداث شخصيات بسيطة وتجعلهم يعبرون عن أنفسهم ويوجهون

---

(7) Gérard Genette, Introduction à l'architecture, op. cit., p. 26.

(8) Erich Auerbach, Mimésis, Gallimard, 1968.

بغرض الإضحاك: أوكاسان Aucassin ونيكوليت Nicolette، دون كيشوت Don Quichotte، كانديد Candide وحتى، في تحولات *Les Métamorphoses* أبولي Apulée ، حمار!

الرواية، بالإضافة إلى ذلك، نوع «مختلط»: تمزج بين قصة لراو وحوار الشخصيات الذين يتحدثون لغة تطابق وضعهم الاجتماعي وكذلك أمزجتهم. لا يذكر جاك القدري Jacques le Fataliste «رهاب الماء «hydrophobe»: لأن هذه الكلمة متعالمة جداً بالنسبة لخادم؛ لفلاحي بالزاك Balzac، مثل نورمان Normands موباسان Maupassant، لهم لهجتهم؛ لزازي Zazie (دوكينو de Queneau) لغة شخصية جدا تناسب سنها، وطبعها، ووظيفتها المزعجة؛ في البحث في الزمن الضائع *La Recherche du temps perdu*، تجد السيدة فردران Verdurin ذاتها مستريحة كثيرا في لهجتها الفردية؛ عند مالرو Malraux، كل شخصية في الظرف البشري *La Condition humaine* يتم التعرف عليها عن طريق السمات الخاصة لحديثها (عيوب اللغة، تعتعة، تكرار ...): هكذا تتحقق تعددية الأصوات بصفة تامة. نجد عند برنانوس Bernanos رغبة خبيثة في معارضة لباقات الزهر عند بورجوازية صائبة الآراء (الخدعة *L'Imposture*، حلم مزعج *Un mauvais rêve*). هكذا توحي مستويات اللغة (مبتذلة، مدعية، متحذلقة...)، في جميع الحالات، الخصائص الفردية أو الجماعية للشخصيات في مواجهتها يعبر الكاتب عن نفسه بأسلوب أدبي -إلا إذا ما لم يتدخل باعتباره ساردا داخل حكائي، انظر ص 93 - لكي يحافظ على تمايزه. في القرن التاسع عشر، لما ارتقت الرواية إلى مرتبة العمل الجدي، على حد تعبير أورباخ Auerbach، يتميز الكاتب بلغته الرفيعة؛ وتتصف الشخصيات بانزياحاتها اللغوية. هزلهم اللاإرادي يستدل منه على قصد كاريكاتوري.

إن مقارنة استبدال التربية العاطفية *L'Education sentimentale* لسنة 1845 ونضيرتها لسنة 1869 تمكننا من توضيح مضاعف: لا تكشف فقط عن تطور فلوبير Flaubert الكاتب ولكنها تكشف أيضا عن ازدهار الرواية الواقعية في اتجاه محو ذات التلفظ، والبحث المتنامي عن الدقة وبالخصوص عن التسريد.

بطل هذا الكتاب، في صبيحة من أكتوبر، قدم إلى باريس بقلب ذي الثمانية عشرة عاما وبشهادة باكالوريا آداب.

دخل عاصمة العالم المتحضر هذه من باب سان-دونيز Saint-Denis، وقد أعجب

بهندستها الجميلة؛ شاهد في الطرق عربات الروث التي يجرها حصان وحمار، عربات خبز يدوية تسحبها يد إنسان، بائعات الحليب يبعن بضاعتهن، بوابات ينظفن المجاري، كان ذلك يثير كثيرا من الضجيج. كان رجلنا، يطل من باب العربة، ينظر إلى المارة ويقرأ التعليمات.

غوستاف فلوبير Gustave Flaubert، التربية العاطفية *L'Education sentimentale*، الرواية الأولى.

في 15 سبتمبر 1840، على الساعة السادسة صباحا، مدينة -دو-مانترو *la ville-de-Montereau*، في استعدادها للانطلاق، كانت تنفث زوابع من الدخان أمام رصيف سانت-برنارد Saint-Bernard.

وصل المارة وقد ضاقت أنفاسهم؛ براميل، حبال، قفف من الغسيل تعرقل المرور؛ النوتيون لا يجيبون أحدا، يحدث الارتطام، تصعد الرزم بين الأسطوانتين الرافعتين، ويتم امتصاص الضجيج من طرف هدير البخار، الذي، لما يتسرب من خلال صفائح الفولاذ، يغطي كل شيء بغيمة بيضاء، بينما الناقوس، في الأمام، يدق بلا توقف.

غوستاف فلوبير Gustave Flaubert، التربية العاطفية *L'Education sentimentale*، الرواية الثانية.

في الرواية الثانية يظهر صدى الواقع بوضوح، لقد عوملت الشخصية الأساسية بجدية، فتم محو علامات السخرية (رجلنا، عاصمة العالم المتحضر) وكذلك التدخلات الضمنية للكاتب (طريقة وضع البيانات المسندة الفاعل في الجملة الأولى).

إنه فقط مع العنف البلاغي لجيل فاليس Jules Vallès أو النثر اللماع لسيلين بدا أن السارد سمح لنفسه، حوالي القرن العشرين، بأن يقوم بمغربلة لغته من جديد وجعلها تمتزج بلغة شخصياته. ظل بعض الكتاب أوفياء للمواضعات. ميز لويس برغود Louis Pergaud، في حرب الأزرار *La Guerre des boutons* مثلا، بين اللغة الشفوية أساسا للمقاومين -الأطفال- واللغة المكتوبة تحديدا، للذي كان يروي الحدث. لكن على العموم، من الرواية الشعبوية في العشرينيات حتى دجيان Djian، مرورا بجيونو Giono أو سارتر Sartre بدا وكأن تداخلا حدث بين لغة الروائي ولغة الشخصيات، مما أبطل نهائيا مفهوم النوع المختلط الذي روعي في العصر القديم.

عند برتراند بليي Bertrand Blier، تركيب السارد يوصل ما تتمناه الشخصيات التي يشعر أنه ينتج كلامها:

– وبعد له دين علينا... لقد قتلنا أمه!

– لست موافقا، قلت... لسنا نحن الذين قتلناها. [...] لما جاءت ماري-أنج Marie-Ange ببضاعتها، قلنا لها في الحال: «لست مضطرة لأن تنزعي معطفك. سنذهب إلى الألزاس وتأتين معنا». لم تسأل لماذا، ولا إلى أين، ولا كيف. لم تطلب شيئا. فقط قفزت فرحا. .

برتراند بليي Bertrand Blier، *راقصات الفالس*، لافون، 1972.

عند رايموند جان Raymond Jean، الذي يمثل بالنسبة لهذه النقطة أحد الاتجاهات الكبرى للرواية الحديثة، إما أن يكون الحوار مسرداً تماماً، وإما أن تلغى العلامات الكتابية التي تعزله عادة: يتم مزج حديث *الشخصيات* وقصة *السارد* في نفس *النسيج السردي*.

باشرت معه حديثا هادئا حيث حاولت أن أفهمه بأن مزايا القراءة ليست هي أيضا غريبة عن الحب الذي يبدو أنه يؤمن به. أجابني بأن ذلك قد يكون صحيحا، لكن في هذه اللحظة هو يحبني، هذا كل ما في الأمر. إنه يعلمه، متأكد منه [...]. قال: حسنا، موافق، بصوت خافت الآن.

رايموند جان Raymond Jean، القارئة *La Lectrice*، أعمال الجنوب Actes Sud، 1986.

6.1 تحديد مستحيل؟

عدد كبير من النظريات

منظرو الرواية كثر: إنهم في الأغلب روائيون يفكرون في فنهم ويبررون موقعهم الإيديولوجي أو تقنيتهم الأدبية. فبالنسبة للقرن التاسع عشر وحده، يمكننا أن نذكر مقدمات شاتوبريان Chateaubriand في الطبعة الأولى من عطالا *Atala* (1801)، مادام دي ستايل Madame de Staël في دلفين *Delphine* (1802)، فيكتور هيغو Victor Hugo في سيدة باريس *Notre-Dame de Paris* (1831)، غوتيي Gautier في الآنسة دوموبان *Mademoiselle de Maupin* (1834)، غونكور Goncourt في جرميني لاسرتو *Germinie Lacerteux* (1864)، بورجي Bourget في المريد *Disciple* (1889). كل منها يحدد بطريقته «فنا للرواية»، وفي

ما وراء الترافع الدفاعي، تقترح إعادة نظر ثرية في النوع، في مبادئه وفي غاياته.

في تقديم *المهزلة البشرية* (1842)، شيد بالزاك نظريا حيادية الروائي الواقعي قائلا:

«تعتبر الصدفة أكبر روائي في العالم: من أجل أن تكون ثرية، ما علينا إلا أن ندرسها. لقد ظل المجتمع الفرنسي هو المؤرخ، لم أكن حينئذ سوى الكاتب».

إنه في *الرواية التجريبية* (1880) قام زولا Zola، إلى جانب عقيدته الوضعية، بعرض الإرث المؤسس للطبيعية:

«سنبين آلية النافع والضار، سنستخرج ما يحدد الظواهر البشرية والاجتماعية، لكي نستطيع يوما ما السيطرة على هذه الظواهر وتوجيهها. في كلمة واحدة، تشتغل نحن على العمل العظيم الممتد طيلة القرن كله والمتمثل في السيطرة على الطبيعة، قوة الإنسان الضخمة. وانظروا إلى جانب عملنا، شغل الكتاب المثاليين، الذين يعتمدون على اللاعقلي وعلى ما فوق الطبيعي، وكل وثبة متبوعة بسقطة عميقة في العماء الميتافيزيقي. نحن الذين نملك القوة، نحن الذين نمتلك المعنويات».

في النهاية مع موباسان، في «دراسة حول الرواية» (مقدمة بيار وجان، 1887)، نلج إلى مفهوم أكثر إبانة للموضوعية. يقدمه باعتباره إجماعا ثقافيا أكثر منه نسخا وفيا للواقع:

«يتمثل تقديم الواقع في الإيهام التام بالواقع، تبعا للمنطق العادي للوقائع، وليس في نقله حرفيا في تتابعه غير المنتظم.

أخلص إلى أن الواقعيين الموهوبين من الأجدر أن يسموا بالإيهاميين.

إنه من الطفولية، قبل كل شيء، الإيمان بالواقع ما دام كل منا يحمل واقعه في فكره وفي عضويته».

بعد جيل رومان Jules Romains أقرب إلينا، في مقدمته لرجال ذوي عزم *Hommes de bonne volonté* (1932) حبر تقريضا للرواية الإجماعية. ظل فرانسوا مورياك François Mauriac، في الروائي وشخصياته *Le Romancier et ses personnages* (1933)، تقليديا جدا، أما نقد جان بول سارتر Jean-Paul Sartre، الذي اتضح انحرافه بسبب انشغالات متحزبة، عجز عن مواجهة موقف يتناسب في النهاية ما أدت إليه بصفة منطقية مواضعات سردية خلقها

لنا القرن التاسع عشر، العصر الذهبي للرواية الواقعية (م. مورياك والرواية، في مواقف *Situations, I*، 1947).

جاءت الرواية الجديدة بالثورة الحقيقية حيث جمعت المقالات ذات الطابع الدعوي والتأسيسي في عهد الشك *L'Ère du soupçon* لناتالي ساروت Nathalie Sarraute (1956)، من أجل رواية جديدة *Pour un Nouveau Roman*، لآلان روب غريي Alain Robbe-Grillet (1963) ومحاولات حول الرواية *Essais sur le roman*، لميشال بيتور Michel Butor (1964).

تتابعت البيانات. تكاثرت الملاحظات الاستهلالية، التلخيصات، الملاحق، التصريحات. تسترعي حالة فلوبير الانتباه. قدم معلومات ثمينة، لكنها جاءت في مراسلاته الخاصة. حقا مست هذه الأخيرة جمهورا أوسع من متلقي رسائله الحقيقيين. وبالتناوب ما حدث في فرنسا جرى في الخارج (في انجلترا نشر هنري جيمس Henry James سنة 1884 فن الخيال *Art of Fiction* الذي شغل كتاب القارة)، طرح الروائيون مناهجهم. وضحوا كيف أن تجديد الأسلوب حاول أن يراعي واقعا هو نفسه متغيرا، عقائد تطورت أو معارف هي في تحول متجدد. ندين لسارتر Sartre بصياغة إشادة تلخص جيدا هذا الموقف وتشرح في نفس الوقت مبالغات الحداثة: «تحيل التقنية الروائية دائما على ميتافيزيقيا الروائي». غير أنه أي من فنون الرواية هذه (مثل هذا التعبير لم يستخدم في فرنسا) لم يصبح نموذجا قانونيا، مجموعة مقاييس، شعرية.

غياب القواعد

منذ هوراس Horace إلى كينو Queneau مرورا ببوالو Boileau، فارلان Verlaine أو كوكتو Cocteau، تم دمغ تاريخ الشعر الغنائي والدرامي بـ «الفنون الشعرية» التي لم تترك شيئا للصدفة. للكتابة سننها. تطرح أشكالا ثابتة أو إكراهات تقنية؛ الوحي الفني نفسه، اختيار الموضوعات، طريقة تنميتها تخضع جميعا لقواعد دقيقة. أما الرواية فتبدو متمتعة بحرية كاملة. إنها موضوع سيميوطيقي معقد وغير متجانس، يبدو من الصعب الإمساك به، ويتمرد على كل محاولة لتحديده.

تستعير الرواية أشياء كثيرة من واقع محتمل (من قطع من نصوص لا علاقة لها بموضوع الكتاب مثلما هو الأمر عند كليزيو Clézio) أو من أنواع لها قرابة بها. من المسرح: نجد مشاهد حوارية في شعرة الجزر *Poil de*

carotte (جيل رونار Jules Renard)؛ ومن الرسائل، والمذكرات الخاصة: مزيفو النقود *Les Faux-Monnayeurs* تقدم لها أمثلة عديدة؛ من مقالات الصحف: البنات الشابات *Les Jeunes Filles* لمنترلان Montherlant؛ من البرقيات ورسائل البث الإذاعي في بداية الأمل *L'Espoir* لأندري مالرو André Malraux ... إذا ما كان كل شيء ممكنا، إذا ما كانت الرواية بمنجاة من إكراهات نوعية مهما كانت، هذا لا يعود إلى مجرد رغبات الكاتب ولا إلى وحي بالصدفة. إنها مجموعة من العادات الثقافية، من القواعد المضمرة، من المواضعات الأدبية أخذ موضعا في فنون الشعرية *ars poetica*.

مجموعة من المواضعات

لذلك يجدر بنا ونحن نتساءل عن ما هي الرواية أن نطرح على أنفسنا السؤال التالي: «ما الذي يتلقاه القارئ من خلالها وفي ذاتها؟» وبناء عليه: «كيف تصور الروائي عمله؟» إن الأمر هنا يتعلق بشعرية توقعية، تقع قبل كل شيء، في مستوى القراءة، في الصدى الناتج، أكثر مما تتعلق بشعرية إبداع (إذا ما افترضنا أن هذا الحشو يكون مقبولا). على العكس، يبدو أن شروط *التلقي* هي التي ستحدد العمل الروائي أو، وفق تعبير استعرناه من ياوس Jauss، «أفق الانتظار النوعي(9)».

هكذا يوجد الباث في موقع غامض. فهو حر تماما في بناء عمله كما يريده (على عكس كاتب الدراما الكلاسيكية مثلا الذي عليه أن يتبع تعاليم الأقدمين إذا ما أراد أن لا يهان من طرف الفقهاء). لكنه من ناحية أخرى، إلا إذا ما تم الاكتساب الطوعي للجمهور في تحد طليعي، يجب عليه أن يراعي السنن الثقافي لقرائه المحتملين. فالتقييم لا يتم في النهاية، بمراعاة احترام أو خرق القواعد الموجودة بصفة قبلية، ولكن في البداية، عند النجاح أو الفشل في مواجهة الفئة القارئة. في أيامنا هذه، يكون النجاح الاقتصادي مصحوبا عموما باعتراف رمزي يثبته الحصول على جائزة (غونكور Goncourt أو غيرها).

في جاك القدري *Jacques le Fataliste* تزدحم الأمثلة التي تبين ضرورة أن يكون الروائي نفسه يعلن ولاءه لمجموعة من المواضعات التي، مهما كانت درجة شيوعها، غير مصرح بها، هي قسرية:

H. R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, [illegible]

«بشيء من الخيال والأسلوب، ليس هناك أكثر يسرا من نسج رواية. [...] ستكون هناك كلمات جارحة يتعين قولها، خصومة، سيوف تسل، معركة مع جميع القواعد».

على العكس، إذا ما تهرب من هذا العقد التواصلي -هنا نحن بصدد حالة ديدرو Diderot-، لن يستقبل النص على أنه رواية. من منظور نقدي تماما ومتحرر، أدان جيد Gide عدم إمكان تحقق المواقف الروائية: «أرتب الوقائع بصفة تجعلها أكثر مطابقة للحقيقة منها للواقع»، ذكر ذلك في السبخات *Paludes*. يبدو أنه بهذا يرد على الميثاق الواقعي الذي افترض ضمنيا موباسان Maupassant (ينظر أعلاه).

مهما كانت موضوعيتها، مهما كانت مقاصدها في تحقيق الحيادية، لا يمكن للرواية أن تنجو من مجموعة طقوس (التقسيم إلى فصول مثلا)، من براعات (السرد المتزامن، المناجاة)، من طرق (مثل المداولة بين القصة/الوصف) التي لا تظهر لنا متطابقة مع الملاحظة الصارمة للواقع إلا في حدود تبعيتها لمجموعة من الأحكام المسبقة، أفكار معرفية يتقاسمها فريق أو مجتمع معطى. عبر زولا عن تناقض الحقيقة الواقعية هذا ببراءة وبنية طيبة عن العلموية المنتصرة:

«يصبح العمل محضرا، لا أكثر ولا أقل: لا يتميز إلا بالملاحظة الصحيحة، النفاذ الأكثر أو الأقل عمقا في التحليل، التسلسل المنطقي للوقائع». (*الرواية التجريبية*).

في هذه الحال وبالتدقيق لما يفرض الروائي منطقا على الأحداث الطبيعية يلغي الصدفة. ينظم الفوضى بمساعدة نظام من الدلالات ويعطي للحدوث للحدث المتنوع، الطابع الضروري للحبكة، وبالأحرى للمصير. إن التأثيرات الأكثر ضخامة للملحمة الهيغوية hugolienne تبدو، في ثلاثة وتسعين *Quatre-vingt-treize* بالذات، قد طبقت حرفيا وصفات شعرية أرسطو. فمطلع الفيلسوف الإغريقي هو: «من بين ضربات الصدفة، يظهر أن الأكثر إدهاشا تلك التي تبدو ناتجة عن تخطيط -وهي الحالة الموصوفة مثلا لما يقتل تمثال ميتيس Mitys بأرغوص Argos الرجل قاتل ميتيس عندما يسقط عليه في اللحظة التي يشاهد فيها مشهدا: مثل هذه الحوادث لا يبدو أنها تجري بالصدفة-، وبناء عليه فإن الأحداث من هذا النوع هي بالضرورة الأجمل. ينهي هيغو Hugo روايته عكس ما هو متوقع مقاربا بين الخصمين اللدودين:

«في اللحظة التي كان فيها رأس غوفان Gauvain يتدحرج في القفة، شقت قلب سيموردان Cimourdain رصاصة. انبثق من فيه سيل من الدماء، فسقط ميتا.

وهاتان الروحان، الأختان في المأساة، حلقتا معا، اختلط ظل إحداهما بنور الأخرى».

نفس الشيء، في الأحياء الجميلة *Les Beaux Quartiers*، سمح تركيز الحبكة لأراغون Aragon بأن يقوي الإحساس بالشفقة لما جمع في فضاء واحد بين إيروس Eros وثاناطوس Thanatos: «رسمت يد أرماند Armand نصف دائرة، تقدم خطوتين، وأبصر كتلة لا تمس الأرض أبدا، إنه الجسد الأزرق لأنجيليك Angélique، معلقا حيث عرف الحب». إن هوية المكان تدفع إلى الشك بأن الحياة يمكن أن يكون لها معنى، تم حجبه مؤقتا بالعماء المرتبط بالمعاناة. يلجأ أراغون إلى التعريض، يطرح على بطله مشكلا ميتافيزيقيا يجعله أمثولة: «ما هو الرابط، ما معنى كل هذه الأشياء الفظيعة؟ لا يمكنه أن يقولها. إنه لا يمسك بالنظام». تستعمل الرواية جيدا مواد مسننة مسبقا، تحمل هي نفسها أصداء أسطورية: فهي تشتغل على دلائل ثقافية أكثر منها على الواقع.

7.1 عمل مفتوح

بعض الأنواع، التي اندثرت أو مازالت حية (مثل المأساة، السونيتة، «الأبيات المؤجلة»)، تطرح أشكالا ثابتة، تخضع لتوليف ذي ضرورات صارمة ولا يترك إلا هامشا ضئيلا لحرية الأداء. تبدو الرواية على العكس من ذلك كعمل متعدد المعنى بصفة واسعة. استعرنا مفهوم *العمل المفتوح* من أمبرطو إيكو Umberto Eco لتعيين نمط من الملفوظ قابل لأن يحمل دلالات مختلفة تبعا لمختلف المواقف الاستعمالية(10).

يمكن القول، إذا ما عدنا إلى جماليات إعلامية، بأن العمل الروائي رسالة شكليا ناجزة ولكن جزئيا. ليس لها أية بنية محددة قبليا، تمتنع الرواية عن أي توقع. لهذا ومن أجل أن تفهم لا بد من مراعاة مجموعة من البراعات، أو خلق مظهر خارجي يؤسس لمقاييس جديدة للقرائية lisibilité. تدين بحداثتها

(10) - Umberto Eco, L'Oeuvre ouverte, op. cit.

الدائمة إلى التوازن، المتغير دائما، القائم بين انتظار المتلقي وأصالة الباث. هكذا فإن المعنى الذي تحوز عليه الأحمر والأسود *Le Rouge et le Noir* ليس هو نفسه بالنسبة لقراء القرن التاسع عشر (المفقودين)، وبالنسبة للنقد الجامعي أو بالنسبة للطالب المعاصر. إن كتب ستاندال التي تختص بـ«النهايات الناقصة» *happy few* أصبحت الآن من بين أكثر المبيعات وبالأحرى من بين الأكثر مقروئية.

إن العمل المغلق يكون وحيد المعنى ويفترض تأويلا حرفيا. كل عمل فقه اللغة يرتكز على بلورة هذا الفهم الموحد للنص. يكون العمل المفتوح متعددا. يتخلص من كاتبه، يتجاوز العصر وإطار المجتمع حيث تم إنتاجه ويمكنه أن يغتني بدلالات جديدة، ملتبس، أحيانا يكون مناقضا تماما لما رسمه له في البداية مبدعه. نتيجة للوجه المزدوج للدلائل، يتكون المعنى المخالف ويكون هو نفسه ثريا. يوفر موباسان Maupassant في مرحلة حل العقدة في قصصه مثلما في رواياته، أمثلة متعددة لهذه الازدواجية في العمل الفني: ما الذي تمثله في الحقيقة نهاية الصديق الرائع *Bel-Ami*؟ أليس هو انتصار اللاأخلاقية أو النظرة الساخرة للانتصار الظاهر المادية؟ لما يتأمل «شعب باريس» ويتطلع إلى جورج دي روي Georges Du Roy، الذي ينزل مدرج لامادلان La Madelaine بين يدي سوزان Suzanne الثرية، هل يمثل ذلك صورة النجاح الأسمى أو الحماقة المطلقة؟ ليس هناك أي دليل نصي يسمح بالقطع. القارئ وحده هو الذي يستطيع أن يعطي مثل هذا البناء كل معناه، يمكن القول بصفة اختيارية وليس نهائية أن: الرواية هي لا نهائية.

8.1 واحدية وحوارية

لعل ما سبق يشرح بصفة واضحة اختفاء التقطيع الدوري وفق قصص-صغرى مستقلة أو ضرورة تعليق الحكاية في لحظة تشويق قصوى من طرف واضعي المسلسلات معلنين: «البقية تأتي في الحلقة القادمة». نفس الشيء نجد أن كلمة «نهاية» أصبحت غير واردة، في رواية حديثة، إلا إذا ما كان بقصد السخرية وبهدف معارضة أسلوب يحس بأنه عتيق.

في نفس الوقت، في مقابل القصة المغلقة، الحاملة لرسالة واضحة، واحدية المعنى، حيث قدمت لها ملامحها الأكثر تضخيما الرواية ذات الأطروحة، تم تفضيل النسبية الثقافية المحمولة ضمنيا عن طريق الأعمال

الحوارية التي تسمح بالمواجهة بين الآراء المختلفة. هذه الأخيرة تعتمد على قيم مصاغة بوضوح أو على مجموعة من الاعتقادات، المعطيات «المفروغ منها» التي توضح التحليل الذي قام به أسوالد ديكرو Oswald Ducrot للفرضية. حسبه، من الضروري «أن يكون بين يديه صيغ للتعبير ضمنية تسمح بالفهم دون تحمل مسؤولية قولها(11)». هل صيغ التعبير هذه مسننة أو تتعذر على أية محاولة للفك؟ هل تفلت من الكاتب نفسه؟ إن علامات المحاكاة الساخرة parodie –إلا إذا ما تمت إعادة تحيين نقطة السخرية– ليست من صنع باث النص بل هي من صنع مؤوله: القارئ. إن القول، مثل أراغون Aragon في الأحياء الجميلة *Les Beaux Quartiers*، بأن «فجور الرجال في مقتبل العمر يكون جد محدود»، قد يصلح هذا لتبرير احتمالية الأفعال اللاحقة. هذا يفهم منه على أية حال بأن فجور الرجال الكبار في السن (والنساء) هو أكثر احتمالا. لا يمكن لأحد أن يقول، رغم كثرة الأحكام المطلقة على مورسولت Meursault (من طرف وكيل الدولة، المحامي، القس، الصحافيين، أصدقائه أو ماري نفسها)، إذا ما كان قاسي الشعور أم لا، ولا يمكن ذلك أيضا من خلال تأمل ما هو مضمر من موقف الشخصية، أو بالأحرى مما كان يفكر فيه كامي Camus. لا أحد يعلم، في يوميات آدام بولو Adam Pollo، من جاء، لماذا وممن الكلام المبثوث: إنه، كما يعلنه العنوان (بخبث؟)، محضر يوجهه لوكلوزيو Clézio.

2. محاولة تصنيفية للملفوظ الروائي

رأينا، في الفصل السابق، الصعوبات التي يمكن أن تعترض محاولة إقامة تمييز بين مختلف أصناف الرواية: فالمقاييس غير متجانسة وتتعلق أكثر بالطبيعة الذاتية لتقدير موضوعاتي من ملاحظة عناصر مكونة للنص.

إن استخراج تصنيف للملفوظ الروائي يرجع إلى إرادة أكثر تواضعا وإلى هاجس دقة خليق بالثناء. إن الأمر يتعلق برصد الدلائل –أغلبها ذات طبيعة لغوية– التي حولها ينتظم العالم الروائي وينبني. إن عمل الباحث، الذي يستند بهذه الصفة على علامات شكلية قابلة للرصد بسهولة، ينتسب للسيميولوجيا. بعد التعرف على الدوال، يمكن إقامة التوليف واستخراج قواعد اشتغال السنن الذي يعنينا.

Oswald Ducrot, Dire et ne pas dire, Hermann, 1972. –(11)

لن نعدم مشاكل ستنبثق حينئذ. على سبيل السهولة، سننطلق من حقيقة رباعية الأوجه: يحكي *الروائي*، يصف، *خطابا أو* يجعل *أشخاصا* يتحدثون. يمكننا عندئذ توقع أن نجد في الرواية أربعة أصناف من الملفوظات: سردي، وصفي، خطابي أو شفوي. ما هي فضائل وحدود هذا التصنيف عند التطبيق؟

1.2 السرد

المناص الخارجي

قبل مواجهة قراءة عطله *Atala* (رواية لشاطوبريان Chateaubriant تتألف من *استهلال*، قصة مجزأة إلى أقسام *وخاتمة*)، على القارئ أن يجتاز مسار مكافح ويمر بالملاحظات، الحواشي، الشروح التاريخية، التعليقات التفسيرية وصيغ أخرى مستعملة حررها محترفو الأدب: لا يوجد منذ اليوم سوى طبعات «عالمة «savantes لهذه القصة التي كانت قديما شعبية جدا. إن استمرار تداولها إضافة إلى ذلك سوف يخضع للاختبار مع عدة مقدمات وآراء قام بتحريرها شاطوبريان Chateaubriant نفسه بمناسبة مضاعفة طبعات عمله. هذه الحالة ليست استثنائية ولعل الجدول الذي أقامه جيرار جينات Gérard Genette يدعمها، ويتعلق بالرسوم المصاحبة للعنوان، الأركان، العتبات التي تسمح بالولوج للنص الخالص(12).

يفترض الدخول إلى عالم الخيال، إلى الحبكة، احترام طقس كامل واجتياز مختلف الأبواب: عنوان، ومن المحتمل أن يكون ما وراء العنوان (جان الأزرق *Jean le Bleu*، لجيونو Giono، مسبوقة بـمرور الرياح Passage du «vent)، عنوان فرعي، مختلف التمهيدات، الإهداءات، ملاحظات توضيحية... العودة إلى العالم الواقعي يتم بفضل اجتياز أمور أخرى: التذييلات و/أو الزيادات المتنوعة. لماذا مثل هذه المزايدات في محيط اللغة الواصفة؟ من المؤكد أن وظيفة العنونة، التصديرات، مراجع سياقية في تسجيل العمل في نطاق انتساب نوعي، لسلسلة، موضوعاتي أو شخصي. غير أن دور هذا الجهاز العلامي المزعج قطعا لا يوافق سوى إرادة اختزال تعددية معنى النص السردي. إن طلسم سترن Sterne الذي أبرزه بالزاك Balzac في بداية

---

(12) - Gérard Genette, Seuils, op. cit.

جلد منكمش *La Peau de chagrin* يمثل بالأحرى لغزا؛ المراجع -الأدبية وغير الأدبية- التي وضعها ستندال Stendhal في رأس أقسام الأحمر والأسود *Le Rouge et le Noir* أو وضعها فيليي دو ليسل-آدم Villiers de l'Isle-Adam قبل كل حكاية من حكاياته *المرعبة*، من المحتمل أن تكون محاكاة ساخرة. إن الاستشهادات (أوريبيد Euripide، غريفيس Gryphius، سوطانغ-بو Sou Tong-p'o، سولمي Solmi) التي تفتتح الأربعة وعشرين فصلا (لماذا هذا الرقم بالذات؟) في مدارج شمبورد *Escaliers de Chambord* لباسكال كينيارد Pascal Quignard فيها ما يدعو إلى التأمل.

إن التناص، مثله في ذلك مثل التقسيم إلى أجزاء، كتب، أقسام، أقسام فرعية، فصول، الخ. (انظر ص. 78) يولج كيان الحدث العام أو الخاص في مجال التاريخ: يدرج الواقع في إطار منطقي مطابق لبنياتنا الذهنية. معالجات متنوعة لنفس الموضوع (مثلا أسطورة عوليس Ulysse وما تفرع منها، أو أيضا البحث الأوديبي quête oedipienne)، التوسع في مثل سائر أو افتراضات، أحيانا مجرد شرح لبنية صورة قديمة، إعادة إبداع أكثر منه إبداع، القصة في جزء كبير منها محاكاة لعالم مسنن بصفة قبلية. تستغل *استبدالات* محتملة تبنيها تبعا *لتوليفات* نظمية جديدة.

النص

يغطي الحقل الدلالي لكلمة قصة عدة مفاهيم. أحيانا يستعمل لتعيين نوع أدبي قريب من الرواية أو القصة القصيرة (*القصص العجيبة* fantastiques لتيوفيل غوتيي Théophile Gautier مثلا)؛ أحيانا أخرى ينسب لخطاب شخصية تقص حكايتها الخاصة أو حكاية أخرى: بعض الروايات ذات الأدراج à tiroirs يمكنها أن تحوي عدة قصص متضمنة فيها (جيل بلا دو سنتيان *Gil Blas de Santillane* للوزاج Lesage)؛ أخيرا، يمكن أن يفهم من قصة ما تقصه رواية. لكن لا بد حينئذ من التمييز بين القصة الخالصة والأحداث المروية أو، إذا أردنا، رواية حكاية والحكاية المروية (أنظر ص. 69، التضاد: زمن الحكاية/زمن القصة).

تتحدد القصة الروائية انطلاقا من عدة علامات شكلية مورفولوجية-تركيبية ومنطقية- دلالية: استخدام الماضي البسيط، الماضي القريب، الحاضر الذي يسند إليه السرد، مؤشرات، أفعال حركة، جمل موصولة عامة بأداة نحوية (وصل صريح) أو موضوعاتي (وصل ضمني).

مثلا:
نهج نوف-القديس-أوغسطين Neuve-Saint-Augustin، زحمة من السيارات أوقفت عربة الجياد المحملة بثلاثة صناديق، التي حملت أوكتاف Octave من محطة ليون Lyon. أنزل الشاب زجاج الباب، رغم البرد القارس في هذه الأمسية الداكنة من نوفمبر.

إميل زولا Emile Zola، بداية التافه *Pot-Bouille*.

نلاحظ في هذا المقتطف القصير بأن القصة نفسها لا تستبعد التفاصيل الوصفية ولا حضور الشخصيات-الشهود تربطها بسارد مجرد. ينطرح أخيرا مشكل العلاقات بين الخيال (الشخصيات المخترعة) والواقع (المدينة المقدمة)، بين زمن الكتابة، بالأحرى زمن القراءة، وزمن الحبكة. قدمت كات هامبورجر Käte Hamburger تحليلا مناسبا للمرور من الواقع الأولي إلى السرد الخيالي. لاحظت بأنه «في لحظة الظهور، الماضي القريب لا يحس بأنه تلفظ للماضي وبأن الشخصيات والأحداث المعنية هي، على العكس، راهنة(13)».

المادة الحكائية والمحاكاة

يمكن، حسب أفلاطون Platon (*الجمهورية*)، التمييز بين قصة خالصة ومحاكاة (أو تقمص أو تمثيل). يذهب جيرار جينات Gérard Genette إلى حد الحديث عن «النظام القديم جدا بين *المادة الحكائية والمحاكاة*(14)» في المستوى النظري، هذا التقسيم الثنائي هام: يسمح بالتعرف على القصة فقط من خلال المعلومات الضرورية عمليا وإهمال العلامات التصويرية، الظرفية، صدى الواقع وتفاصيل أخرى تبدو محتملة للإيحاء المرجعي. من ناحية هناك تكثيف القصة. ومن ناحية أخرى هناك تكاثر العناصر الوصفية.

في نفس الوقت، يعتقد بأنه يمكن أن يوضع على هذا المحور الذي يمر من المحكي إلى المحاكاتي مختلف درجات حضور السارد: تفترضه القصة تاما بينما يكون التخييل الأكثر نجاحا حيث تكون هناك شفافية قصوى، «تتحدد المحاكاة بأكبر قدر من المعلومات والحد الأدنى من المخبرين، وتتحدد

---

(13) - Käte Hambourger, Logique des genres littéraires, Le Seuil, 1986, p. 86.
(14) - Gérard Genette, Figures III, Le Seuil, 1972.

المادة المحكية عكس ذلك(15)».

مع ذلك فإن هذه الوضعية غامضة ومتناقضة مما جعل جينيت ينقضها، في معالجته للقصة البروستية، بنوع من الدحض. فمشهد النوم في كامبري، مثلا، ذو قوة محاكية منقطعة النظير. تستدعي في نفس الوقت وساطة شخصية شاهدة، يتخيلها مارسيل، بشعور مكثف أحدثته الذكرى.

يبدو إذن من الصعب أخيرا الاحتفاظ بتضاد جذري بين مادة حكائية (قص خالص للأحداث) ومحاكاة بمعنى «قص كلام» أو حتى وصف.

2.2 الوصف

الفضاء الخارجي

إذا ما كانت الأوصاف تناسب تماما، حسب قول رولان بارث Roland Barthes، الصفحات التي نتجاوزها بلا عقاب(16)، لأنها تمثل زخرفا مجانيا، أو حاملا لمعرفة موسوعية هي غير نافعة بصفة مباشرة لفهم القصة (تنظر ص70 التمييز الذي قام به التحليل البنوي بين الحوافز الحرة والحوافز المشتركة).

في التقاليد الكلاسيكية، الفقرة الوصفية هي في الواقع مستقلة نسبيا. عادة ما تكون معزولة عن طريق البياض. فـ«اللوحة» تتمتع باستقلال مؤكد: على الصعيد التكويني، يمكننا أن نتصور قبل أو بعد المقطوعات السردية حيث تأخذ موقعها فيما بينها.

وهو ما نجده، مثلا، لما وصف ستاندال بدقة المنشرة في الفصل الرابع (أب وولد) في الأحمر والأسود *Le Rouge et le Noir*. صان أنطونيو San Antonio، في مبادرته دائما لفك آليات الإنتاج النصية، يؤكد باستمرار على براعة الطريقة، مثلما في الفقرة المستمدة من هذا لا يخترع *Ça ne s'invente pas*:

في الأخير ها هي قاعة الأبهة!
إنها فخمة جدا، لن أصفها لكم
ما الذي يجنيه على هذا في العمق؟ رضى كاتب؟
موافق. نعم، حقا. لازلت حساسا لهذا. سوف أنصرف لوصفها لنفسي وحدها، بذهبها، فضتها، أنوارها، أرجوانها، خزفها، أنسجتها الحريرية، تماثيلها،

(15)- Gérard Genette, Ibid, p. 187.
(16)- Roland Barthes, Le plaisir du texte, Le Seuil, 1973.

دمشقياتها، أشيائها، لوحاتها الهندية، زيوتها المعطرة، تويجيات الورد التي تنثر العطر، جلود الفهود السود، تماثيل بوذا المقطبة، برنزها البرونزي، سداداتها الزنكية، نقوشها البوذية الضخمة، منشقاتها للأسيتيلين، تحصيناتها بأبجدية مورس، كباش قرنفلها ذات الرؤوس المعقودة، جلود الأيل بها، [...] وباقي الأشياء الأخرى...
آه نعم كم سعيت لأصفها لنفسي. انتظروني هنا! سوف أحكي لكم حكاية لن تكون مرحة كثيرا لكي تمكنكم من الصبر.
صان أنطونيو، هذا لا يخترع، النهر الأسود. San Antonio, Ça ne s'invente pas, Fleuve noir

هكذا يبدو الوصف مثل إحاطة حقيقية بالمكان. إنه يخضع في أغلب الأحيان لطقس مضاعف، نحوي وفضائي:
- انتقال إلى الحاضر أو الماضي الناقص؛
- أفعال حالة؛
- بنينة الفضاء حول شخصية مركزية؛
- تراتبية غير موجهة (عمق الحقل)، من التخطيط الأول حتى خلفية العمق. المنظر العام التالي، المستمد من *حياة*، يوضح مختلف مراحل انبثاق الوصف الواقعي:

قامت [جان Jeanne]، و، الرجل حافية، الذراع عار، بقميصها الطويل الذي أضفى عليها مظهر شبح، تجاوزت مصب النور المنتشر على أرضيتها، فتحت النافذة ونظرت.
كان الليل مضاء إلى درجة يعتقد وكأنه في وسط النهار؛ وتعرفت الفتاة على كل هذه البلاد التي أحبتها منذ طفولتها الأولى.
في البداية، في مواجهتها، أرض معشوشبة واسعة صفراء، مثل الزبدة تحت الضوء الليلي؛ ترتفع شجرتان ضخمتان على الحدين الأماميين مقابل القصر، دلب في الشمال، زيزفون في الجنوب.
في أقصى الامتداد الواسع للحشيش، غابة صغيرة من الأيك تنهي هذا المجال المحمي من عواصف عرض البحر بخمسة صفوف من الدردار القديم، معوج، عاري، مسقف، مقلم على هيئة منحدر مثل سقف بيت بسبب رياح البحر التي تعصف باستمرار.
حضيرة مثل هذه يحدها يمينا وشمالا ممرات طويلة من الحور المتناوت الطول،

يسمى «بوبل *peuples*» في نورماندي Normandie، يفصل مساكن أسياد المزرعتين ومن يرتبط بهم، إحداهما تقطنها أسرة كويارد Couillard، والأخرى عائلة مارتن Martin.

غي دو موباسان، *حياة*، الفصل Guy de Maupassant, Une vie, Chap. I

يمكن ملاحظة أهمية النظرة، تغيير أزمنة الفعل، تنضيد الأصعدة المحدد بالتوزيع إلى فقرات. التبئير، الذي تركز في البداية على جان Jeanne، وقع فيما بعد على المشهد الذي كانت تشاهده. في هذا المقطع الوصفي الشخصية، تحولت من شيء محلل من طرف كاتب مجرد، إلى ذات متلقية. الانتقال من السرد إلى الوصف يمكن أن يحلل في حدود وجهات نظر، على العكس، الفضاء الخارجي هنا مستبطن: تحوله تقنية الواقعية المثالية إلى صورة ذهنية. جرى بصفة مختلفة تماما في الوصف الشامل لضاحية سان جاك Saint-Jacques وبنسيون فوكي التي تمثل إطار المأساة العائلية التي ستحدث في الأب غوريو *Le Père Goriot*. يقدم موباسان Maupassant المنظر من خلال حساسية؛ بينما بالزاك Balzac «يقيم ديكورا» سوف يضع فيه شخصياته.

وظائف الوصف

يبدو بوضوح بأن الوصف لا يصلح فقط لـ«بيان» الواقع. يصف أقل العالم الظاهر مما يخبر به عن الفضاء الداخلي. دلالته سياقية أكثر منها مرجعية. فمن المعلوم جيدا بأن البروز المكثف لباريس Paris في التربية العاطفية *L'Education sentimentale* ليس هدفه تقديم معلومات للقارئ عن عاصمة فرنسا. إنه يوافق الحالات الروحية لفريديريك التي يعبر عنها عن طريق نوع من الإسقاط.

نفس المجاز المرسل عند برنانوس Bernanos مع الآفاق الموحشة لريف البيكاردي أو عند مورياك Mauriac بخصوص زئير الريح في الغابة القفراء. إنه الضغط النفسي الذي عاشه القس دونيسان Donissan، الوحدة التي عاشتها تيريز ديسكايرو Thérèse Desqueyroux فيما يبدو انعكست على المنظر. لكن الإرادة الرمزية فيما يبدو في كتاب التسربات *Le Livre des fuites* مثلا. غير أن الدلالة هنا يصعب تعيينها. في اختياره لمضاعفة الموضوعات، تعميم الوصل الضمني بين الجمل، ابتذال اللامعنى، هل يرغب لوكلوزيو في حل

العالم، تشبيء الشخصيات، هدم الوصف بحيث لا يترك قائما سوى انطباعا بالعبث؟

في السوق، النور أبيض تماما، تعكسه مئات المرايا. قريبا من المدخل الرئيسي، هناك ساعة حائطية كهربائية. على إطارها المربع، جنيحات تدور بسرعة، تبدل بانتظام أرقامها:

15 05
15 06
15 07
15 08
15 09
15 10
15 11

أصوات نساء يتحدثن قريبا جدا من مكبرات الصوت يقلن أشياء ليست لها أهمية. جلس على مقعد جلدي، أناس ينتظرون...

ج.-م.ج. لوكلازيو، *كتاب التسربات*، غاليمار. J.-M.G. Le Clézio, Le Livre des fuites, Gallimard

التباسات الحاضر

إن قيم الحاضر عديدة. يمكن لهذا الزمن أن يعبر أيضا وبصفة جيدة على الماضي (حاضر السرد) أكثر من اللازمن (الحاضر العام). في تحديداته يلجأ الوصف بطواعية للحاضر: «موزعة مياه تتشكل من مرآب يقع على ضفة مجرى مائي. يدعم السقف هيكل مرفوع على أربع ركائز ضخمة من خشب...» (ستاندال Stendhal). بالإضافة إلى ذلك، تتجه الرواية المعاصرة إلى تنظيم استخدام الحاضر، ماحية بذلك التمييز الكلاسيكي قصة/وصف الذي يستند جزئيا على تضاد زمني. المقتطف التالي مأخوذ من سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir.

إنه شهر أكتوبر غير عادي، تقول جيزال دوفران Gisèle Dufrène! يوافقون، يبتسمون، حرارة صيف تنزل من السماء الرمادية-الزرقاء.

سيمون دو بوفوار، *الصور الجميلة*، نشر غاليمار. Simone de Beauvoir, Les Belles Images, éd. Gallimard.

بدون شك كان بإمكانها أن تكتب، بعد التحويل:

«إنه شهر أكتوبر غير عادي، *قالت* (في الماضي البسيط) جيزال ديفران: *يوافقون*، يبتسمون (أو *ابتسموا*؟)، حرارة صيف *نزلت* من السماء الرمادية-الزرقاء».

إن لعبة وجهات النظر واضحة، نفس الشيء بالنسبة للتقسيم إلى ذات/شيء، قصة خالصة ووصف.

على العكس من ذلك، كيف يتم تأويل الحاضر في هذه البداية من «الشاطئ» لروب-غريي؟

ثلاثة أطفال يسيرون طوال الساحل الرملي. يتقدمون، جنبا إلى جنب، ممسكين بأيدي بعضهم. لهم نفس القامة بصفة تدعو إلى الانتباه، ولا شك أن لهم نفس السن: اثني عشر سنة. الذي في الوسط، في هذه الأثناء، هو أصغر قليلا من الآخرين.

الان روب-غريي، «الشاطئ» من *لقطات*، نشر دو مينوي. Alain Robbe-Grillet, "La Plage" in Instantanés, éd. De Minuit.

إن إشارات الوصف تمتزج بأفعال الحركة، وهي من خواص قصة الأحداث: تطابقا مع عنوان المجموعة، يظهر أن النص جمد إلى النهاية صورة يصفها (أو يحكيها). فالزمن المستعمل، قريب من ذلك الذي يمكن أن نعثر عليه في سيناريو فيلم، له قيمة حاضر به من الممكن أن يعطى صفة *المشهدية*.

الشخصيات

دراسة الصور ليست مختلفة في ذاتها عن دراسة الأوصاف. يلاحظ أنه ليست هناك خصوصية سيميولوجية فيما يتعلق بالتقديم الخارجي للشخصيات. رسم جيل فارن Jules Verne مثلا صورة أبطاله ووصف الأشياء بنفس الصفة:

كان أمبايي باربيكان Impey Barbicane رجلا في الأربعين من العمر، هادئا، باردا، صارما، ذا ذهنية في غاية الجدية والتركيز؛ مضبوطا مثل الساعة، ذا مزاج لا يغلب، ذا طبع حاسم؛ معتدا بنفسه شيئا ما، مغامرا مع ذلك، ولكنه حامل لأفكار عملية حتى بالنسبة لمشاريعه الاكثر جسارة؛ إنه الرجل الأنسب

لأنجلترا الجديدة، المستعمر الشمالي.
جيل فارن، من *الأرض إلى القمر* Jules Verne, De la terre à la lune

أما بخصوص أميرة كليف La Princesse de Clèves، فلها هيئة تطابق تماما كيانها: «ظهر وقتذاك جمال في الساحة، لفت أعين الجميع». تعدد وجهات النظر يؤكد موضوعية المزاعم. لا تظهر القصة البروستية نفس الثقة التي تظهرها مادام دو لافاييت Madame de La Fayette. في حب صوان *Un amour de Swann* يبدو أن ليس لأوديت Odette أي طبع خصوصي. فهي على التوالي «مخلوق جيد» أو «امرأة مصونة» كما يرغب فيها صوان ويجعل منها مثالا أو لما ينفصل عنها. هذه الذاتية في النظرة سوف يدينها سارتر باسم الظاهراتية. لنعترف له مع ذلك بأحقية تسليط الضوء على كون رسم طباع الشخصيات مثله مثل وصف الفضاء، من حيث كونه لا يمكن أن يتم مستقلا عن وعي متلق يقع بين الأنا والعالم.

إذن ما دام رسم الصورة ما هو سوى وصف، أما الشخصية فلن تختزل إلى هذه الرؤية السطحية. تستدعي الملامح المشكلة لشخصية الرواية علامات داخلية وخارجية لصيقة بالشخصية تنتمي لعدة مستويات سردية، وصفية أو خطابية. يمكن تلخيصها كالتالي:

رسم صورة	قصة	حوار	مونولوغ
ذاتية سيرة ذاتية	ما تفعله الشخصية	ما تقوله الشخصية؛ كيف تقوله (مولجو الحوار)	ما يفكر فيه

وصف خارجي
تلاقي وجهات النظر:
سارد شخصيات-شاهدة

هذا التوزيع، الذي يضع في الاعتبار خصائص جسمانية ونفسية للشخصية، يجب أن يستكمل بدراسة الأدوار في اقتصاد القصة: فاعل أو فرد له شخصيته الخاصة، تتحدد الشخصية في نطاق نظام وتدين بجزء من أصالتها إلى علاماتها المتناقضة.

3.2 الخطاب

يظهر الخطاب في الرواية تحت أشكال متنوعة وفي مستويات غير متجانسة مما يجعل دراسته جد دقيقة. شكليا، يتجلى الخطاب من خلال العلامات الكلامية للتلفظ الشخصي. خارج الحوارات، التي ستدرس فيما بعد، قد يكون المتلفظ:

- الشخصية نفسها (سيرة ذاتية)؛
- السارد (رواية تستعمل ضمير الغائب مع تدخل «الكاتب»)؛
- سارد ثان (القصة المتضمنة)؛
- شخصية مجردة منتجة لنص معطى باعتباره قصة (الحصة *La Curée*، عمل في الظلام *L'Oeuvre au noir*) أو كـ«خطاب مباشر» (عشاق *Amants*، عشاق سعداء *heureux amants*، لفاليري لاربود Valéry Larbaud؛ القبة الفلكية *Le Planétarium*، لناتالي ساروت Nathalie Sarraute).

نجد الخطاب الإيديولوجي بصفة خاصة مهيمنا عند بالزاك Balzac لما هذا الأخير يصف سير المجتمع أو يعرض نظرياته السياسية: «ما يسمى في فرنسا ضاحية سان-جارمان Saint-Germain لا هو بحي، ولا هو الملفوظ الروائي. لا يحضر على نفسه أن يطلق أحكاما على الشخصيات: «لأننا لا نود تملق أحد، لا ننكر أبدا بأن السيدة رينال Rênal، التي لها بشرة رائعة، تهوى فساتين تترك الذراعين والصدر مكشوفة. كانت متقنة الصنع، وطريقتها في الهندام هذه تجعلها مدهشة». (الأحمر والأسود *Le Rouge et le Noir*، الفصل VIII: أحداث صغيرة).

انطلاقا من فلوبير Flaubert، يبدو أن الكاتب حضر على نفسه كل تدخل باعتباره متلفظا: ترك المجال للحكاية، الشخصيات أو الوقائع تتكلم (ينظر المضاد قصة/خطاب وفرضيات الواقعية، ص. 60). بالنسبة لكاتب المذكرات، إن وجوده باعتباره ذاتا مشاركة في الفعل هو الذي يضمن أصالة هذا الأخير. حركة الروائي الواقعي على العكس من ذلك؛ بالنسبة له، ما يعتد به هو الموضوع وحده، التجربة الملحوظة. في رفضه أخذ أي موقف انطلاقا من نسق قيم، يكتفي بالتذكير المحايد بالوقائع: فأهمية الخطاب تتناسب عكسيا مع أهمية القصة. هل هذا يعني أن فكر الكاتب يختفي في نفس الوقت الذي يتضاءل فيه حضوره الفعلي؟ يستند التناقض في الملفوظ الواقعي على

التعرف على الموضوعية بالنظر إلى سنن سردي الكاتب فيه، مهما استتر كلية، لا يغيب أبدا. يختفي خلف الشخصيات، يناور من خلال القصة، يتجلى من خلال مقاطع النص الذي يحمل العلامات الكلامية ذات البعد الساخر، عن طريق الاستهجان أو العكس بواسطة الاستحسان. كل انزياح أسلوبي يضمر حضور صوت خاص، يسهم في توزيع الإشارات التي تسمح بالتعرف على الشخصيات المتحدثة باسم جهة ما وأخيرا الأطروحات المحمولة ضمنيا عن طريق الملفوظ الروائي.

لما فاجأت الزوبعة طائرة فابيان Fabien في الطريق الجوي للشيلي، وهي تحمل بريد باتاغوني Patagonie، تحطمت. على الأرض طيارون آخرون، إنهم رفاقه، سوف يتابعون المهمة:

– اختفى فابيان Fabien ؟

تحدثوا عنه قليلا. شعور قوي بالأخوة أعفاهم من قول العبارات.

أنطوان دو سان-أكسوبري Antoine de Saint-Exupéry، *طيران الليل* Vol de nuit، الفصل XXII، غاليمار Gallimard.

يتركب هذا المقتطف من حوار مقطوع (رزح الجواب، الواضح، تحت ثقل الطابو المتعلق بإثارة موضوع الموت)، من مقطع سردي (في الماضي البسيط) ومن مقطوعة في الماضي الناقص تتعلق بدون شك بخطاب الكاتب. قصر القصة، الرد المحذوف، انتساب الحكم الأخلاقي وضعت جميعا في خدمة مشاعر مستمرة وترجمت صداقة حميمية لكنها صلبة. تبدو نغمة الخطاب وبنيته في نفس الوقت كنتيجة طبيعية للوضعية وكتبرير لائق. سواء كنا مع أو ضد النزعة الإنسانية لسان-أكسوبري، نرى فيها دافعا شبه موضوعي أو امتداحا شجاعا للعمل.

4.2 الكلام

تعددية في الأصوات

في العلاقات الخطرة *Les Liaisons dangereuses* يعبر عن نفسه كل من الفيكونت دو فالمونت Vicomte de Valmont، المركيزة دو مرتوي La Marquise de Merteuil، رئيسة التورفيل la présidente de Tourvel، سيسيل فولونج Cécile

Volanges، كل واحد وفق طبيعته الخاصة. لاكلوس Laclos يمنح الكلمة للرذيلة والفضيلة، للشباب والشيوخ المكرة، للرجال والنساء: تبدو الرواية التراسلية هنا كمجال تلاقي عدة أفراد مرتبطين برغبة مشتركة، الطيش، الذي يدافعون عنه أو الذي يعتقدون بأنهم يتقنونه.

عند بالزاك Balzac، لا شك أن الأسلوب يعود للكاتب بصفة أقل مما يعود لكل شخصية من الكوميديا البشرية *La Comédie humaine*. يتجلى الانتماء الاجتماعي، وأيضا الطابع الفردي في مستويات اللغة، العادات، اللهجة الفردية، الإيقاع، نطق كل واحد منهم.

يمكن لروايات فلوبير أن تظهر كتشابك لقوالب نمطية، التي تصل إلى أوجها في التناغم الرائع في بوفار وبيكوشي *Bouvard et Pécuchet*: فالخواطر المبثوثة من طرف الشخصيات الرئيسية ما هي سوى مجموعة من التعبيرات اللغوية المنحطة، العبارات -الفردية أو الجماعية- المحولة عن سياقها. في مشهد جمعيات الناخبين Comices (مادام بوفاري *Madame Bovary*)، بيع لحوم الأبقار في المزاد العلني كان وسيلة لتجاوب التوادد بين إما وردولف، الثنائي العاشق وتجارة اللحم يضيء (أو يعتم؟) كل منهما الآخر...

أعطت التقنيات المتزامنة بصفة واضحة لرواية القرن العشرين بعدا جديدا. صادف هذا إما الاندفاع الحماسي لرؤية كونية (واحدية)، وإما الوصف المتشائم لانعدام التواصل: في مقابل التضخم اللفظي هناك فيما يبدو العزلة المتنامية للفرد. جيل رومان Jules Romains، سان-أكسوبيري Saint-Exupéry، سيلين Céline، مالرو Malraux (ولكن أيضا أكثر من ذلك دوس باسوس Dos Passos أو دوبلن Döblin) يعكس كل منهم على طريقته القلق الذي يثيره عند الإنسان المعاصر التكاثر الفوضوي للمعلومات. إذ بدا أن أصواتاً كثيرة تنزل من السماء، من باثين مجهولين قد غمرته.

إننا جزئيا مدينين لميخائيل باختين Mikhail Bakhtine، الذي حلل بالتفصيل إثارة الرأي العام، بخصوص مفهوم *التعددية اللغوية*(17). إن الرواية باعتبارها ظاهرة تاريخية-أدبية لامتزاج ثقافي، ستكون منذ البداية نقطة التقاء عدة لهجات، خطابات متعددة قابلة للإدراك في المهزلة farce الرابليزية rabelaisienne أو في الرواية المرحة humoristique الإنجليزية. يلاحظ بأنه، حتى

---

(17) Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, op. cit.

في رواية متقنة الصنع كلاسيكية مثل الوباء *La Peste*، اللغة ليست أدبية بصفة متماثلة: يقوم كامي Camus بالتناوب بمعارضة التعبير الطبي، هذر السلطات الحكومية، الصحافة ذات الحساسية، نثر الإدارة المحلية، البلاغة القضائية والكنسية. وحده برنار ريو (الذي سنكتشف في *النهاية* أنه كاتب هذه الحوادث) ينجو من لغة الخشب.

الحوار

يصلح الحوار للتقديم المباشر للكلام. يمكنه أن يكون مسرحيا، كما في جان باروا *Jean Barois* لروجي مارتن دي غار Roger Martin du Gard، وينتمي لدراسة الدراما أكثر مما ينتمي لدراسة الأشكال السردية. في الرواية، يظهر الحوار في أكثر الأحيان كنوع وسيط. معزول بعلامات كتابية، إنه مدمج في القصة أو هو من الممكن، مثلما هو الأمر عند الإخوة غونكور Goncourt، صالح لأن يدمج.

تميّز عامة ثلاث كيفيات لنقل كلام الشخصيات.

– الأسلوب المباشر:

– تعال هنا، يا عبيط. هل تحب أن تكون غيورا بدون سبب خيرا من أن تكون زوجا مخدوعا دون أن تعلم؟

– لا أريد أن أكون لا هذا ولا ذاك، أجاب بانورج Panurge. لكن إذا ما تم إخطاري ذات يوم بمن أكون، أضع الأمور في نصابها، وإلا لن تكون هناك عصي في العالم.

رابليز Rabelais، الكتاب الثالث *Le Tiers livre*، الفصل 28

«كيف الأخ جان Frère Jean يواسي بانيرج Panurge بخصوص موضوع تصور نفسه مخدوعا»

– الأسلوب غير المباشر:

بدأ يقول بأنه يبحث عن أحد يسمى جيساب Giuseppe.

جان جيونو Jean Giono، *الهوصار على السطح* *Le Hussard sur le toit*، 1IX

غاليمار Gallimard

- الأسلوب غير المباشر الحر:

بعد ذلك، حكت لي حالة والديها، مواهبهما، طباعهما، وما وهباها من هدايا رأس السنة في المرات الأخيرة. بعدئذ جاء عشيق كان لها، كان شابا وسيما حسن الصورة: ثم خرجنا نتجول معا.

ماريفو Marivaux، حياة ماريان La Vie de Marianne، القسم الأول.

تستند هذه التمييزات على علامات شكلية، كتابية ونحوية. يتطلب الأسلوب المباشر أفعالا تمهيدية تذوب في أزمنة القصة (عملت، شرح) وتنصهر مع الوصف (قال منتحبا، همست). مراعاة للمنطق النحوي، يمكن لهذه الأفعال أن تتعرض لتحويل إلى الأسلوب غير المباشر، لا بد أن تكون متعدية (مما يجعل عبارة انتحبت مستبعدة). يمتزج الأسلوب غير المباشر الحر مع السرد. الخطاب المسرد، كما يدل عليه اسمه، مندمج تماما في القصة: في مادام بوفاري Madame Bovary، ليس الحق معك، قالت المضيفة، إنه رجل كريم تصبح: دافعت المضيفة عن خوريها(18). وحده المحتوى الدلالي يسمح بإجراء رصد للثنائي خطاب /قصة.

لنضف بأن الموضة تتجه في أيامنا إلى هدم، من بين حدود أخرى، الحد الذي يفصل الكلام المتكلف للشخصيات -ولكنه يعطى على أنه واقعي، محاكي- والحكاية المنبثقة من المخيلة -الخيالية إذن- من باث محتمل: الكاتب نفسه أو سارد واصل. إلغاء الأقواس أو المطات، رفض استئناف الفقرات تكسر عزلة الحوارات. بهاجس التجديد، تمت في بعض الأحيان محاولة اللجوء إلى دلائل أخرى (طباعية) خطية، مثلما نجد في المقطع التالي المستمد من موريال سارف Muriel Cerf:

باولا مسح الصبورة بضربات قوية بالإسفنجة الجافة فجعلها تصر، صررر، باولا أيها الكائن النذل ألا تستطيع أن تذهب لتبلل الإسفنجة صاحت بينازولي Benazouli وقد كشفت عن أسنانها واختلجت أوداجها من فرط الغيظ.

موريال سارف Muriel Cerf، الملوك واللصوص Les Rois et les voleurs، نشر دي مركور دو فرانس du Mercure de France.

---

(18) - ذكره جيرار جينيت: Gérard Genette in Nouveau discours du récit, Le seuil, 1983, p. 40.

الفكر

التمييز بين حوار ومونولوج هو في أغلب الأحيان معجمي ولا يتعلق إلا بالفعل التمهيدي، المونولوج الداخلي، مثل التناجي في المسرح، الذي تواضع الناس على إلحاقه بالخطاب الشفوي:

ليست شريرة، العمة إستيل Estelle، فكرت. لكنها المتني. هذا الفستان... كما قالت لي هذا!... إلا هي، تجد هذا أمرا طبيعيا..
إميل هنريوط Emile Henriot، أريسي برون أو الفضائل البورجوازية *Aricie Brun ou les vertus bourgeoises.*

هكذا ما سميناه تيار الوعي في العشرينيات، وبعدئذ بتأثير النقاشات مع الرواية الجديدة وناتالي ساروت Nathalie Sarraute أو بيكيت Beckett، التفكير المقابل الواعي عند ميشال بيتور Michel Butor (الذي استعمل في التعديل *La Modification* ضمير المخاطب المفرد لوصف الولادة نفسها للكلام أو لنوع من الكلام)، أصبح يتعلق أكثر بإشكالية وجهات النظر (ينظر الفصل 6) وخاصة استخدام الحاضر المشهدي أو التزامن (ينظر ما سبق) أكثر من المونولوج الخالص. الدراسات المفيدة جدا لجيرار جينيت Gérard Genette (الصور *Figures III* والخطاب الجديد للقصة *Nouveau discours du récit*) ولدوريت كون Dorrit Cohn (الشفافية الداخلية *La Transparence intérieure*) ألقت الضوء اللازم على هذا الموضوع، أي أنها ضاعفت من الأسئلة المشروعة. هل السقطة *La Chute* لكامي Camus هي مونولوج داخلي مع مضاعفة لشخصية جان- بابتيست كلامونص Jean-Baptiste Clamence متوجها بالحديث لمخاطب غير موجود (إلى حد ما مثل *روسو قاضي جان-جاك*) أو حوار حقيقي، لكنه مع مستمع أخرص؟ باختصار، هل هذه القصة (مادام هكذا سماها كامي) تنتمي للصيغة السردية أو للخطاب المباشر؟

في المقطع التالي، المونولوج الداخلي متضمن في قصة-إطار بضمير المتكلم الذي ما هو سوى مناجاة للنفس مطولة:

نحن إذن لسنا شيئا إلا فيما بيننا؟ البعض خلف الآخرين؟ توقفت الموسيقى «بصفة ملخصة، قلت لنفسي عندئذ لما رأيت كيف أصبحت الأمور إنه لمؤسف! لا بد من المعاودة من جديد!» كان علي أن أذهب. لكن فات الوقت! لقد أغلقوا

الباب بلطف خلفنا نحن المدنيين. لقد عوملنا، مثل فئران.
سيلين Céline، رحلة في آخر الليل *Voyage au bout de la nuit*، نشر غاليمار Gallimard

هناك نسق أسلوبي آخر: استخدام جمل إسمية، أفعال مصدرية، انقطاعات في البناء، جمل نهاياتها معلقة. إنها التقنية التي كان أول من استعملها إدوارد دوجاردان Edouard Dujardin (شجر الغار تم قطعه *Les Lauriers sont coupés*) وقد تم تحليلها جيدا في *المونولوج الداخلي*:
«شخصية تعبر عن فكرها الأكثر حميمية، الأقرب من اللاوعي، السابق على كل تنظيم منطقي؛ أي في حالة ولادته، بواسطة جمل مباشرة مختزلة إلى تركيب أدنى، بصفة تعطي انطباعا بكل ما يرد».
(أ. دوجاردان E. Dujardin، المونولوج الداخلي *Le Monologue intérieur*، نشر ماسن Messein، 1931).
أخيرا ما الذي نقوله بخصوص الأداء الغنائي المنغم لمارغريت ديراس Marguerite Duras له عدة تنوعات، في «من هيروشيما إلى العاشق «d'Hirochima à L'Amant» لموضوع الخطاب الغرامي، الأصوات الخرساء المتواجدة معا في الوصف المتنامي في القصة؟

الصوت الذي يتكلم هنا هو ذلك، المكتوب، في الكتاب.
صوت أعمى. بدون وجه.
مارغريت ديراس Marguerite Duras، عاشق الصين الشمالية *L'Amant de la Chine du Nord*، نشر غاليمار Gallimard

يبدو أن التجانس الخطابي للرواية المعاصرة، انبثاق صوت تجريدي، عوض عدم التجانس السردي الموروث عن الهجائيات satire القديمة. من ناحية هناك كتابات قصيرة مثل السرود -الأوصاف لكوليت Colette (التواءات الكرمة *Les Vrilles de la vigne*)، *المنثورات القصيرة* لميشال تورنيي Michel Tournier؛ من ناحية أخرى زخم خطاب مباشر لا ينقطع (عدن، عدن، عدن *Eden, Eden, Eden* لغيوتات Guyotat، الحضيرة *Le Parc* لفيليب صولرس Philippe Sollers): تظهر الرواية أكثر فأكثر كنص لا يخضع للتقسيم المنهجي الذي قام على قواعد الفن الروائي التصويري الذي عرفه القرن التاسع عشر وفي أوجه.

3. قراءات نفسية-اجتماعية-منطقية

سيكون ضربا من الوهم التفكير في أن كل نص -روائي أو لا- تنطبق عليه أية شبكة قراءة: جمالية، أنثروبولوجية، اجتماعية، تداولية، نفسية، تحليلية نفسية، الخ. لم تصلح خرافة *القراءة المتعددة* سوى لتبرير عدم التحديد في التأويلات المتعددة بدون أن تسمح بالجدال حول مبادئها أو صحة نتائجها. كل خطاب نقدي، مؤسس على قيم معينة ومنتزعة من مجال علمي محدد، لا يمكنها أن تفرض على عمل ما -أو على كاتبه- إلا بصفة متعسفة. تصبح عندئذ العودة إلى ضبابية الانطباعيين أمرا لا مندوحة عنه، مثل ذلك الانغلاق في دائرة الهرمينوطيقا، إنها ممارسات أدبية تمت إدانتها منذ مدة باعتبارها مخلفات لشرح عمومي يعاني من العقر أو ذات تفكير منافي للصرامة العلمية.

إن المشاكل التي تثيرها المقاربة المعاصرة للنصوص -النصية التحليلية textanalyse، إذا ما احتفظنا بكلمة بلمين-نويل Bellemin-Noël(19)، خاصة بالذات في المجالات النفسية والاجتماعية التي تعبر جزءا من مفاهيمها لنظريات وتطبيقات خارج أدبية، تكمن بالضبط في إقامة مناهج واعية بطموحاتها ومنسجمة مع الموضوع الذي تقترحه للدراسة. السؤال الأول لأية مجموعة قيم، لأي نسق مرجعي تحيل الرواية بصفة واضحة؟

1.3 الرواية ونماذجها العلمية

تكفي قراءة تصريحات روائيي القرن التاسع عشر لمعرفة من هو بالزاك Balzac، فلوبير، زولا، أولئك الذين يدينون للاختصاصات البارزة في زمنهم تاريخ، علوم طبيعية، طب، الخ. إن *رواية الأخلاق* هي في ذاتها مؤسسة للوصف الاجتماعي؛ *رواية التحليل*، إحصاء للمشاعر الاعتيادية والمرضية. إن علم النفس الذي كان مقبولا دائما بصفة أكثر، بقوالبه النمطية، التقسيم التقليدي للأدوار الاجتماعية والسلوكات، الذي يستخدم كإطار لأكثر الروايات الواقعية والذي يضمن لها تماسكها. الامتيازات البورجوازية، التراتبية الجنسانية، علاقات الهيمنة تضمن احتمالية الحبكة وتكون ميدانا

Jean Bellemin-Noël, Psychanalyse et littérature, PUF, 1983, p. 102. -(19)

لما يتعلق بعلم النفس، إذا أردنا تقديم هذا المنطق الجديد قلنا: منطق العواطف، المنازعات، المظهر الخارجي في مجتمع معطى.

هكذا تتدرج مادام بوفاري *Madame Bovary* في مجموعة من الأحكام المسبقة -أو في اعتقادات جماعية- حسبها شابة ذات ذهنية جد هشة لكي يمكنها أن تقاوم إغراءات القراءة، إن مخيلة امرأة تعاني من الفراغ تندفع بسهولة نحو العزلة، الخيانة الزوجية عرض لضلالة أنثوية صرفة... تضع إذن رواية فلوبير على مسرح الأحداث (انطلاقا من واحدة من الأحداث المتنوعة) حالة إكلينيكية: تغطي الظاهرة «البوفارية bovarysme» المسائل، التي نوقشت بصفة واسعة من طرف الرأي العام، والمتعلقة بتربية الفتيات، اختيار الزوج، الكسل القروي. وصف القلب البشري الذي تقترحه يصدم بخلاعته ويثير قضية، أو يغري بلا أخلاقيته ويفتن الطليعيين[20]. لم تبق الرواية على الأقل انشغالا تقنيا حول الوضعية الأخلاقية للمرأة في القرن التاسع عشر ويمكن أن تقرأ كبيان لمشكل لياقة أو كمسح لحالة مرضية.

يصبح من غير المجدي تكديس الأمثلة. نعلم أن سيجة الرواية القروسطية صادفت ذوقا لعمليات إعادة بناء التاريخ حتى بالنسبة للهندسة. كتب تيوفيل غوتيي Théophile Gautier رواية المومياء *Le Roman de la momie* عندئذ رافقت الحركة المصراوية l'égyptomanie اكتشافات أثرية لا ينازع أحد في أهميتها العلمية. أما بالزاك Balzac فقد استوحى على التوالي من نظريات التنويريين (سان-مارتن Saint-Martin، سويدنبورغ Swedenborg)، الحتمية التحولية (جوفروا سان-هيلار Geoffroy Saint-Hilaire، كوفيي Cuvier)، من «علم الفراسة» لدى لافاتير Lavater وشيد عملا حيث الاعتبارات الجغرافية، الاقتصادية، السياسية[21] تتطلب تحريات علماء الأجناس الأكثر دقة.

في أيامنا، كثير من الروائيين يعترفون بدينهم للعلوم البحتة الذي لا يقل عن دينهم للعلوم الاجتماعية: لم تصبح كل من المدرسة السلوكية behaviorisme والكتابة الآلية ممارسات أدبية إلا بعد أن كانت مفاهيم طبية. وافق بيار غويوطاط Pierre Guyotat من ناحيته على كتابه عدن، عدن، عدن

---

(20) بالخصوص بودلير Baudelaire ونقده لمادام بوفاري (في الأعمال الكاملة Oeuvres complètes، لابلياد La Pléiade، غاليمار Gallimard، ص ص 647 وما بعدها).

(21) - ينظر مثلا التحليل الجيوسياسي لانغولام Angoulême في بداية الأوهام الضائعة Illusions perdues.

Eden, Eden, Eden -الذي بدا في أعين منتقديه كتكديس لا يحتمل لمناظر جنسية- ملحا على التوجه الفلسفي المزدوج الذي استثمره: أحدهما ذو طبيعة فردية (الكبت الجنسي)، والآخر ذو طبيعة جمعية (الصراع الطبقي). «يتكلم اللاوعي: لا بد من النظر إلى كوني ماركسيا في تنظيم هذا الكتاب. عدن لا تسمح، في رأيي، بتأويل رجعي أو فوضوي، لأن النص جاء متماسكا جدا، صارما جدا. إن نصا يندمج فيه في نفس الوقت الجنس، الكتابة، السياسة، لا يمكنه أن «يسطى عليه» باسم هذا المصطلح أو ذاك، أي أن يشوه بدون عقاب(22)». إنه لمن الواضح، أن الرواية تتغذى من إسهامات العلم، ومن أشياء أخرى. كيف يغذي العلم بدوره خطابا نقديا حول الرواية؟

2.3 العلوم الإنسانية والرواية

استطاع الفن عامة، وليس فقط الممارسة الأدبية، أن يوجد، بنفس القدر مثل الإنتاجات الثقافية الأخرى للإنسان، دراسات هامة ذات طبيعة نفسانية (الفن والروح *L'Art et l'âme* لروني هويغ René Huyghe مثلا)، اجتماعية (الرسم والمجتمع *Peinture et société* لبيار فرانكاستال (Pierre Francastel) أو أيضا في التحليل النفسي: فتحت محاولات *التحليل النفسي التطبيقية* لفرويد Freud الطريق لأبحاث مثيرة مثل دراسات جونغ Jung (الإنسان ورموزه *L'Homme et ses symboles*) أو بتلهايم Bettelheim (التحليل النفسي للحكايات الخرافية *Psychanalyse des contes de fées*). ظهرت عدة أبحاث وصفية، بقدر ما هي غنية هي متنوعة، اتخذت كحقل للاستنتاج مجالات دقيقة جدا، مثل تلقي قصة تبعا لتربية المرسل إليه (إن كان كاثوليكيا أو بروتستنتيا، على سبيل المثال) أو، في الطرف الآخر من السلسلة، الانتشار المادي لـ «الأعمال الذهنية». هذا ما درسه البيبليومتريا *bibliométrie* انطلاقا من علامات هي نفسها متنوعة جدا: الإيداع القانوني، معطيات نقابة النشر أو أرقام المبيعات التي يقدمها باعة الكتب(23). إن تزايد عمليات سبر الآراء، والتقدم المستمر

---

(22) - Pierre Guyotat, Littérature interdite, Gallimard, 1972, p. 58.

(23) - يمكن الرجوع خاصة إلى أعمال روبرت إسكاربيت Robert Escarpit (الأدبي والمجتمعي Le Littéraire et le social)، فلاماريون Flammarion، 1976)، أو إذا أردنا التوليفات التاريخية الفلسفية الواسعة، في دروس المنهجية العامة Cours de médiologie générale (غاليمار، 1991) لريجيس دوبري Régis Debray.

الإحصائيات لا تألو جهدا لتحسين الطرق التي ما زال بعضها حدسيا، امبيرقيا، أو نظريا خالصا.
مهما كانت اختلافاتها، هذه المقاربات للظاهرة الأدبية لها جميعا نقطة مشتركة: تقع على محيط *أدبيتها* وتهتم إما بالباث (فردا أو جماعة)، وإما بالمتلقي (باعتباره فردا أو باعتباره مؤسسة)، وإما بالرسالة التي تتخذ كملفوظ أسطوري يرجع على السواء إلى المسرح (أوديب OEdipe)، إلى الأدب الشفوي (الحكاية الشعبية) أو يتم نقله إلى سنن أيقوني (مغامرات يوليس Ulysse في شرائط مرسومة مثلا). إن الإنتماء النوعي للملفوظ (الرواية العجيبة، للسيرة الذاتية...)، خصائصه الذاتية (أسلوبه)، فعل التلفظ في النهاية (الصيغ السردية المنتقاة) تم محوها لصالح شرح، ملخص أو تقسيم إلى مقطوعات، حيث الهدف هو استخراج مجموعة من الوظائف المتواترة التي تؤول، على الخيار، مثل البنية العميقة أو القالب النمطي القديم الثابتة التي من المفروض أن تخضع للملاحظة.
بخصوص هذه النقطة يلتقي علماء الاجتماع وعلماء النفس، ويصبح من الصعب القول بأن العمل السيميولوجي لرولان بارث Roland Barthes، التحليلات البنوية لليفي ستروس Lévi-Strauss أو التفكيك الإيديولوجي الذي قام به لوسيان غولدمان Lucien Goldmann هي من نتاج طموح التحليل النفسي، التفسير الماركسي أو هي من مجرد انشغال تهذيبي: في جميع الحالات، نسيج الروائية، لما يختزل في بنية «دالة» أو في نسق دلالات، يصلح مادة لدراسة موجبة بمصفاة القراءة التي يعود إليها المعلق ضمنيا. في الواقع ما الذي يحفز الاهتمام بالتحليل بالنسبة للقصة الروائية؟ قد يكون الأمر متعلقا بوجهها الواقعي -لأنها انعكاس لمجتمع، لذهنية أو للبناء تحتي اقتصادي معطى؛ أو من أجل إخراج متخيل- حيث تنكشف الاستيهامات غير المعترف بها، التجليات السرية للاوعي شخصي أو جمعي: إن السرد دال تمثيل لاإرادي، غير مباشر مع أنه وفي لواقع يكشف عنه كله محاولا إخفاءه خلف قناع الأمثولة fable.

3.3 ما قيل، ما لم يقل، الممنوع/من القول

المضمون المتجلي والمضمون الكامن

يمكن أن يعتبر الملفوظ الروائي (ما تقوله الرواية) كميدان لخطاب مزدوج: أحدهما من نمط إخباري صرف، مفهومي: الآخر، الذي يستقي من الحكاية

إغواءات المتخيل، يكون سرديا حصرا. تناسب دراسة كل واحد من هذين السجلين توجيها خاصا. إذا كان *تحليل المضمون* يحاول بأن لا يحتفظ إلا بالعناصر المفيدة في مستوى الأفكار ولا يمتنع عن قراءة ما بين السطور من أجل الكشف عن دلالة عميقة (ما الذي يريد النص أن يقوله؟)، على العكس من ذلك يعتبر *التحليل البنوي* منطق القصة جوهريا. بالنسبة للإثنوغرافيين، وكذلك بالنسبة لمن سموا بالشكلانيين الروس، كما بالنسبة لكل محاولة تحليل توثيقية، استعين فيها بالآلية أو بالإعلامية، لمدونة سردية، ما يعتد به فقط هو الأفعال أو، حسب مصطلحات بروب Propp (ينظر ص 83)، الوظائف. من بين الرواد، اعتقد ليفي ستروس Lévi-Strauss أنه بالإمكان ملاحظة أن:

«لا يوجد جوهر الأسطورة لا في الأسلوب، ولا في صيغة السرد، ولا في التركيب، ولكنه في الحكاية التي رويت فيها(24)».

تبدو الرواية كذلك توفر في نفس الوقت خطابا في السطح (أو معنى متجليا) ومضمونا كامنا (أو معنى عميقا) والذي يمكن منذ الآن أن نلاحظ بأنه يتماهى بالنسبة للبعض مع نواتها الدلالية (قال لافونتين La Fontaine: «وعظ عار يجلب الضيق؛ تمرر الحكاية الإرشاد معها!»)، بالنسبة للبعض الآخر، مع بنيتها السردية، الفاعلية أو المتعلقة بالمادة المحكية.

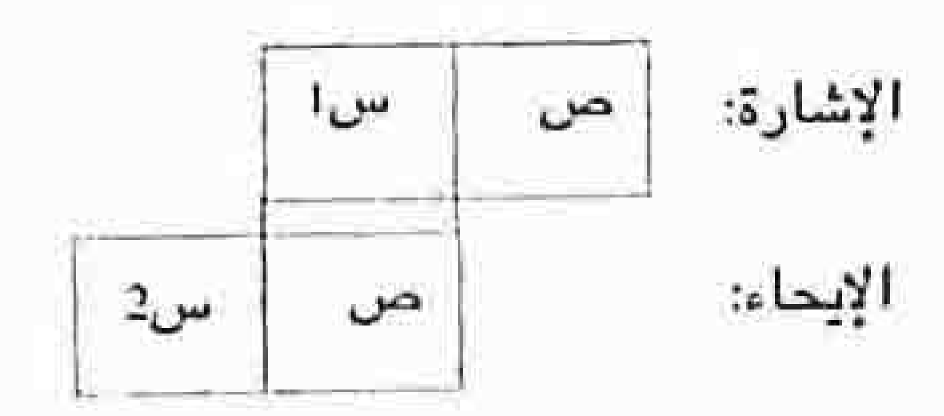
الإيحاءات

ألا يجب الاعتراف بأن الأكثر أهمية - في الرواية كما في اللغة- يقع في فراغات النص، فيما ما لم يقل، الضمني، المحتمل أو، إذا أسهبنا أكثر، في مستويات الإيحاءات؟ بوحي من اللساني الدانمركي هجلمسليف Hjelmslev، حاول بارث Barthes أن يحدد هذا المفهوم(25) بصفة دقيقة ومقبولة في نفس الوقت بالنسبة لكل نسق دلائل، لفظية أو أيقونية، ما ستمثله الصيرورة الإيحائية سيكون *مدلولا استعاريا*، مدلولا ثانيا حيث الدال ما هو سوى المدلول الأول، العادي، ذو المعنى الإشاري للكلمة. سيكون تداخل الدلائل كالتالي:

---

(24) - Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, 1958, p. 232.

(25) - Roland Barthes, Eléments de sémiologie, Communications no4, 1964, Mythologies, Le Seuil, 1970.



هذا التحايل لا يرضي تماما لأنه يستدعي نوعا من الكفاءة الرمزية التي تفترض من ناحية وجود قائمة للإشارات (المفردات)، ومن ناحية أخرى أن تكون الإيحاءات متماثلة بالنسبة للمتلقي والباث. غير أن الفن من طبيعته أن يكون متعدد الدلالة.

إذا ما كانت الإيحاءات موحدة، ستختلط بالمعاني المجازية، التي استعملت في اللغة؛ إذا ما ظلت غامضة، مبهمة، متعددة الهيئات، تؤدي إلى الذاتية وتعود إلى نسق تأويل محروم من سنن: سوف تأخذ تحديدات سيئة، «...برة، «مضللة».

الأساطير الشخصية والأجهزة الإيديولوجية

هل تسمح معابر أخرى باجتياز الفضاء الذي يفصل الواقعة الأدبية عن الواقعة الرمزية وبالتالي بفك طلسم ما يرفض النص تسميته مباشرة، ...له يتجلى، طوعا أو كرها، «ما بين الأسطر»؟

يضيف *النقد النفسي* عند مورون Mauron إلى جانب دقة التحليلات ...الا هاما بالصرامة المنهجية(20). ترتكز تقنيته على استخراج «شبكة من الصور الثابتة»، من مجمل عمل معطى لكاتب معين، هذه الصور هي بدون ...ك واعية لكن ما يسترعي الانتباه هو الفكر الذي يربط بين هذه الاستعارات وبالتالي التنظيم اللاواعي الذي، لا يمكن أن يظهر إلا بفضل ...اتب مواقف درامية، تكرار حقول معجمية أو تواتر ظواهر أسلوبية. وضع النصوص في مجموعات يسمح هكذا بكشف النواة العصبية المنتجة للمعنى: ...كشف الممنوع من خلال التناص.

يبدو أن الانشغالات الابستيمولوجية أقل ضغطا في مجال *النقد الاجتماعي* *sociocritique*. يعتمد هذا الأخير، عند لوسيان غولدمان Lucien

(20) Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Corti, 1963.

Goldmann، مثلا، على فرضية أن «البنوية التوليدية» سيكون لها إمكانية أن تتأكد عن طريق البحث في أمثلة تذهب في اتجاه نظري:

«يتأتى الطابع الجماعي للإبداع الأدبي من كون بنيات عالم العمل هي متماثلة مع البنيات الذهنية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي في علاقة قابلة للإدراك معها، بينما على صعيد المحتويات، أي خلق العوالم الخيالية التي تحكمها هذه البنيات، للكاتب حرية كاملة(27)».

إن المبدأ المصرح به بوضوح هو *التماثل* بين البنيات الثقافية الفوقية والبنيات التحتية الاجتماعية-الاقتصادية أو السياسية: بهذا تكون الرواية إحدى الأشكال التسجيلية الخيالية للواقع الاجتماعي أو المؤسساتي، وبالأحرى من أجهزة الدولة الأيديولوجية:

«غير أن هذه التمثيلات ليس لها في أغلب الأحيان صلة بـ«الوعي»: هي في أغلب الأوقات صور، أحيانا مفاهيم؛ لكن قبل كل شيء كبنيات تفرض نفسها على الغالبية العظمى من الناس، دون أن تمر بـوعيهم»(28)».

مهما كانت قوة مفهوم التماثل هذا، فإنه إذا ما كان يثير سؤالا مخصبا حول الصلة رواية-مجتمع، هو معرض لأن يظل غامضا إلى حد ما. هل الأمر يتعلق بصلة مشابهة، سببية، أو بمجرد صدفة؟ إما أن يتم التأكيد بأن هناك تطابقا شاملا للبنيات المنطقية-الدلالية الملاحظة في القصص مع تلك التي توجد عند الجماعات الإثنو-ثقافية أو أن هذه القصص الجارية، تتم محاولة إقامة علاقة بين إشكالية النسق الإيديولوجي وإشكاليات أخرى، وهي التي تستدعي قراءة خاصة للنص السردي بالنظر إليه في ذاته.

النص المرصع

كيفما كان رضا اللسانيين عن الكلمة باعتبارها وحدة دنيا للدلالة. كدليل لفظي، للكلمة دال ومدلول. هل يمكن لهذا المفهوم أن يمتد إلى وحدات أوسع في حدود الخطاب وليس فقط في حدود الجملة؟ في دراسته قصة بالزاك Balzac، سارازين *Sarrasine*، قام رولان بارث Roland Barthes بقراءة خطية للقصة:

---

(27) - Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, "Idées", Gallimard, 1964, p.345

(28) - Louis Althusser, Pour Marx, Maspéro, 1965, p. 239.

«يتم ترصيع النص، مع استبعاد، على طريقة زلزال خفيف، كتل الدلالة التي لا تدرك القراءة منها سوى السطح الصقيل، بصفة غير منظورة تم لحمه بمتفرقات الجمل، الخطاب السائل من السرد، الطبيعي الكبير للغة الجارية. سوف يتم تقطيع الدال الوصي إلى سلسلة من الشظايا القصيرة المتجاورة، ستسمى هنا مفردات، ما دامت هي وحدات قراءة. يجدر القول بأن هذا التقسيم، لن يكون أبدا تعسفيا؛ لن يتطلب أية مسؤولية منهجية، ما دام يتعلق بالدال، بينما التحليل المقترح يتعلق فقط بالمداول(29)».

بعيدا عن البحث من أجل الكشف عن بنية عميقة أو رصد بعض التجسيدات الخفية، يكتفي بالتقسيم الداخلي للقصة إلى مقطوعات، كل واحدة توافق بصفة مثالية مجموعة من «الأصوات»، أي المدلولات المحتملة الموزعة من بين الأعراف البلاغية، النفسانية الإثنية، السنن الهرمينوطيقية، أو أيضا «السنن الرمزية» المستمدة أساسا من المعجم وإلا من النموذج اللاكاني lacanien.

هشيم قصة، ترصيع نص، عدد من الاستعارات تشهد على الصعوبة الموجودة عند استخراج الوحدات المفيدة، الذرات السردية أو السيمات التي يمكن أن يعتمد عليها تعليق علمي.

4.3 الرجل أم العمل؟

إن هذا الحشد من الطرق التي هيأها بالتتابع رولان بارث Roland Barthes تستجيب لانشغال شرعي يتعلق بترتيب سيميولوجي. تثير في هذه الأثناء عدة مشاكل.

أول نقطة يثيرها بصفة خاصة سارج فيدرمان Serge Viderman في «شظايا نص Eclats de texte(30)» هي معرفة إذا ما كانت المدلولات الأدبية (أو الرمزية، أو الجمالية) هي فعلا حاضرة في النص (مثل المدلول «ثديي ذو القوائم ذو الحوافر» الذي تعبر عنه في الفرنسية كلمة حصان) أو إذا كانت لا توجد إلا في العالم الذهني -بتحديد ذاتي- للقارئ الذي يقترح الشرح. الجواب هو، مع الأسف، قليل الوضوح، وإذا ما كان ذلك لا ينقص شيئا من

---

(29) - Roland Barthes, S/Z, "Points", Le Seuil, 1970, p. 20.

(30) - Serge Viderman, Le Céleste et le sublunaire, PUF, 1972.

الصرامة البديهية للتأويلات البارثية، مع ذلك يؤكد نسبية الادعاءات التجديدية الجسورة:

«حرف ز، كتب بارث باعتباره واضحا ليس في حاجة إلى برهان، هو حرف التشويه(31)».

ينتهي فيدرمان Viderman إلى أنه:

«لا يمكننا القول أحسن وفي أقل ما يمكن من كلمات من أننا في نظام شرح يخضع النص إلى دلالة تم انتقاؤها مسبقا. ز Z حرف بريء جدا! لا شك أنه لم يكن أبدا حرف التشويه وأن الحروف الصائتة عند رمبو Rimbaud لم تكن لها القيمة التلوينية التي أعطاها لها. الخط الحاجز بين الحرفين س S و ز Z (لكن ليس هناك أي خط يحجز بينهما ما عدا في عنوان العمل الذي هو تأويل مندرج في النظام) ليس له وظيفة مرعبة إلا بعد أن تبوأ الإخصاء والموت مركز القصة(32)».

هناك أيضا نقطة أخرى تبعث أكثر على الحيرة: لا يسائل بارث إلا النص، مع أنه يؤكد:

«صوتيا، ز Z جلاد بطريقة سوط معاقب، حشرة عنكبوتية؛ خطيا، ملقاة باليد، مجانبة، عبر بياض الصفحة المعتدل، وسط استيدارات الحروف الهجائية، مثل قاطع مائل وغير مشروع، يقطع، يعترض، يشطب؛ من وجهة نظر بلزاكية، هذا الزاي Z (الذي نعثر عليه في اسم بلزاك Balzac) هو حرف الانحراف(33)».

ألم يضع نفسه في موقف نفساني-بيوغرافي *psychobiographic*، مازجا رغما عنه شخصية القصة بمؤلفها؟ ألا يجعل نفسه عرضة، يتساءل فيدرمان Viderman، للسقوط «في الخطل الذي اتهم به النقد الكلاسيكي وألا يرى كثيرا بلزاك Balzac عند سارازين Sarrazine(34)»؟

لا بد من الاعتراف بأن ظواهر النقل (نقل الصورة التي يمنحها القارئ للنص)، التماهي (تماهي المؤلف في عمله، العمل في المحيط الاجتماعي الثقافي الذي صدر عنه)، الإسقاط (إسقاط نسق الدلالة المنسوب للنص)، هي معرضة لأن تلغي النتائج التي حصلت عليها المناهج النقدية النفسانية أو

(31) - Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 113.

(32) - Serge Viderman, Le Céleste et le sublunaire, op. cit., p. 46.

(33) - Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 113.

(34) - Serge Viderman, Le Céleste et le sublunaire, op. cit., p. 45.

الاجتماعية. إن الإبداع الروحي هو نسبيا مستقل بالنسبة للحتمية البشرية التي يمكنها أن تسهم في إنتاجه. أيضا هل من المناسب طرح، بوضوح، التمييز بين العمل والكاتب، النص والواقع، أخيرا بين الكتابة والقراءة.

5.3 مثال: قراءة التاريخ في التربية العاطفية *L'Education sentimentale*

التربية العاطفية، حكاية شاب، هي في نفس الوقت رواية تقينية ولوحة اجتماعية متسعة للسنوات السابقة على الأمبراطورية الثانية، سرعان ما جلبت انتباه النقاد. سواء لما وجدوا فيها حول أحداث الانتفاضات السياسية التي هزت البورجوازية الفرنسية في القرن التاسع عشر، أو لأنهم يريدون تحليل الطريقة التي استطاع بها النسيج الرواني أن يصل إلى التوليف بين التاريخ الشخصي (الخيالي) لفريديرك مورو Frédéric Moreau والتاريخ (الواقعي) للشعوب.

البعض، مثل جان فيدالنك Jean Vidalene، لا يتردد في أن يرى في التربية العاطفية *L'Education sentimentale* وثيقة أرشيف تتعلق بالأيام الثورية. حسبه، غياب السارد الصريح، وبالأحرى الكاتب، الدور الملموس الذي لعبته الشخصية الرئيسية، والذي سخر نفسه لمغامراته العاطفية أكثر من عنايته بمجرى الحوادث، جعل من الرواية المشهورة لفلوبير Flaubert شهادة حقيقية. تراد فعل البطل، سلبيته الواضحة، تنضاف لحضوره الكلي الذي لا ينكر، تحوله إلى صفة صحفي مثالي، متجرد وموضوعي:

«إذا ما وضعنا في اعتبارنا عدد المتظاهرين والمتمردين، والنسبة المئوية التي تمثلها هذه الأقلية الفاعلة اتجاه حشود باريس المتكونة من حوالي مليون ساكن، نجد أن العناية بجعل بطل الرواية، ليس شخصية رئيسية مساهمة مباشرة في الحوادث، لكن مجرد متفرج تكشف عن الانشغال بالدقة. مما لا شك فيه أن «الباريسي المتوسط» لا يلعب إلا دور مؤد ثانوي في مواجهة الممثلين، أقليات متعارضة تتنازع على السلطة. هذا الاختيار يسمح طبعا لفلوبير بأن يقدم نظرة أكثر كثافة لوضعية باريس لما جعل فريديريك Frédéric يتجول من معسكر إلى آخر، وفق صدف تحدث له وهو بصدد قضاء أشغال شخصية(35)».

---

(35) Jean Vidalene, "Gustave Flaubert historien de la Révolution de 1848", revue Europe, novembre 1969.

وجهة نظر مثل هذه لها ما يبررها تماما، وهناك عدة أمثلة تدعم أطروحة فيدالنك Vidalenc: توفر *التربية العاطفية* بصفة ما قصة عارية تماما من براعات الفعل الدرامي الأدبي وحتى من آراء إيديولوجية مسبقة، والتي تصاحب أحيانا سعي المؤرخين المحترفين.

يصل بيار كامبيون Pierre Campion، عن طريق سبل مختلفة (بناء القصة، وأيضا دراسة المسودات، مقاصد المؤلف كما تكشف عنها رسائله ودفاتره)، إلى نتائج مشابهة. تعتمد شعرية *التربية العاطفية* الصادرة سنة 1869 على التاريخ الحديث قبل كل شيء:

«في هذه الرواية، هناك صلة عضوية بين الخيال والتاريخ. عرف قدر فريديريك Frédéric أزماته في أزمنة الثورة: ففشله مع السيدة أرنو Arnoux وبداية صلته مع روزانيت Rosanette صادفت أيام فيفري: «أنا الموضة أجدد نفسي»، قال فريديريك Frédéric. طابقت سعادة العشيقين، في فونتينبلو Fontainebleau، اضطرابات جوان، وعرف اليوم الثاني من جوان انهيار فريديريك Frédéric، إثر انفصاله مع السيدة دمبروز Dambreuse وموت [دوساردييه Dussardier] على يد سينيكال Sénécal(36)».

يرافق ذلك أيضا هدم للحكاية (وللتاريخ): إنها معارضة للرواية التاريخية. في الواقع، ليس هناك أحداثا كبيرة، ولا تواريخ أساسية تعد ذات دلالة سياسيا. فثورة 48 لم تكن سوى محاكاة ضعيفة لثورة 89: فارغة من المعنى، يتكرر التاريخ، أو ينحل إلى رياء لا طائل من ورائه، على شاكلة غراميات فريديريك Frédéric الحائرة.

في «كلام وقوالب نمطية: الاشتراكي لفلوبير Flaubert(37)»، يلجأ هنري ميتيران Henri Mitterand إلى منهج آخر، من نمط أسلوبي أساسا، ويحاول أن يستخرج الملامح المقيدة، «الحقل الدلالي الإيديولوجي» لمفهوم الاشتراكي الذي يمكن استنتاجه انطلاقا من فقرة مشهورة في التربية العاطفية *L'Education sentimentale* (II، 2):

«قناعات سينيكال لم تعد ترضيه. كل مساء، لما ينتهي من عمله، يلتحق بغرفته، ويبحث في الكتب عما يبرر أحلامه. سجل تعليقاته على حواشي

---

(36) - Pierre Campion, "Roman et histoire dans l'Education sentimentale", Poétique, no 85, février 1991.

(37) - Henri Mitterand, Le Discours du roman, PUF, 1980.

كتاب العقد الاجتماعي *Le Contrat social*. تكدست عنده المجلة المستقلة *Revue indépendante*. تعرف على مابلي Mably، مورللي Morelly، فوريي Fourier، سان-سيمون Saint-Simon، كومت Comte، كابي Cabet، لويس بلانن Louis Blanc، الحمولة الثقيلة للكتاب الاشتراكيين، الذين يطالبون للإنسانية بمستوى الثكنات، أولئك الذين يريدون تلهيتها في ماخور أو جعلها تنحني على مشرب، ومن مزيج هذا كله، صنع لنفسه مثالا للديمقراطية الفاضلة، له وجه مضاعف أرض استثمارية ومصنع للغزل، نوع من اللاسيديمون Lacédémone الأمريكية حيث الفرد لا يوجد إلا لخدمة المجتمع، كلي القدرة، مطلق، معصوم والهي مثل أمناء الله، وملوك بابل...».

إذا ما اعتبرنا بأن الملفوظ الروائي -على الأقل في السنن الكلاسيكي النوع- يمكن أن يتم تفكيكه إلى *قصة*، *وصف*، *حوار*، *خطاب* (مونولوج داخلي للشخصيات و/أو تفكير السارد أو الكاتب)، يمكن ملاحظة هذا التقسيم الرباعي في النص المرجعي. إذا ما تركنا جانبا اللهجة الإقليمية السردية بالنسبة للغة النحويين، يميز ميتيران Mitterand، معدلا في اصطلاحات بنفنيست Benveniste، تسنيير Tesnière وداموريت Damourette وبيشون Pichon، شكل قصة تشخيصية *une forme de récit allo-mimétique* (حيث لا يتدخل السارد بصفة صريحة) يختفي فيها فعل القول *délocutif* (سجل إلحاقه على هامش كتاب *العقد الاجتماعي*) وشكل يقع فيه فعل القول *une forme locutive* لما تتسرب تدخلات الكاتب أو، بصفة أقل صراحة، لما تكون هناك دلائل غير مباشرة تثبت وجود الأنا *المتلفظ في نطاق الملفوظ*. هكذا علق ميتيران Mitterand على الجملة «تعرف على مابلي Mably، الخ.»:

«نص مدهش، يتميز، بالطابع المباشر والصريح الذي يتخذه الخطاب. نجد هنا في الواقع جميع الدلائل التي، حسب بنفنيست، اصطلح التلفظ بوجودها، منها:

- الشكل الزمني مع الانتقال إلى الحاضر العام présent gnomique؛
- الاستعارات التي تتطلب، أكثر من مجرد التعيين، حكما قيميا جماليا؛
- التحقير (حمولة ثقيلة، مستوى الثكنات، ماخور) الذي يفرض أخلاقا وسياسة؛
- البيانات، علامات التباهي (أولئك الذين...)».

يسمح تحليل دقيق للنص هنا إذن بأن الاعتقاد الواقعي (أو البرناسي؟) في السارد الغائب الحس، الممحي خلف الصورة الموضوعية للشخصيات، ما

هو في الواقع سوى وهم. تخفي التربية العاطفية *L'Education sentimentale*، خلف المظاهر، وصفا وفيا للواقع بصرامة، مجموعة من الأحكام القيمية، من القوالب الثقافية المنحلة، وبالتالي أحكاما مسبقة متناقلة عادة عن «اشتراكي» القرن التاسع عشر. غير أن شبكة الاعتقادات هذه، الخرافات، الاكليشيهات الجديرة ببوفار وبيكيشي *Bouvard et Pécuchet* وبالأحرى معجم *الأفكار المتلقاة* هل حملت على عاتق *ملفوظ التربية العاطفية* أو تم تحويلها عن وظيفتها الإخبارية عن طريق سخرية *التلفظ*؟

هل هو إعجاب بموسوعية هذه الثقافة الاشتراكية، يتساءل ميتيران Mitterand، أم تهوين من تبحر مكد؟. إن المعنى ملتبس. سنحتفظ ببساطة مثل هذه الخلاصة التي تترك للنص كل غموضه، أصداءه المتعددة وخصائصه الأساسية كعمل مفتوح.

4. إسهامات اللسانيات

أهمية اللسانيات في قراءة نقد الرواية مزدوجة. قبل كل شيء، باعتبارها منهجا لتقصي النصوص، تندرج في الميراث المختبر لفقه اللغة الكلاسيكي حيث النباهة، الجدية والنتائج لا تزال دائما نموذجا للبحث الجامعي. بعد ذلك، مع تجديدات دو سوسير de Saussure ثم بنوية الستينيات، وأخيرا الانتشار العالمي للسيميولوجيا، لقد سمحت للدراسات الأدبية بالولوج في دائرة شديدة الانغلاق للعلوم الصلبة، التي تسمى البحتة.

في مجال اللسانيات العصرية، يميز عامة بين جيلين. يهتم الأول خاصة باللغة اللفظية، بمكوناتها الصوتية، ويتوقف دائما عند الجملة كحد أقصى ما تحقق من تطورات عند الملاحظة، التحليلات التجريبية وإدراك الوحدات الشكلية فتحت السبيل أمام تأملات شديدة الطموح. مع لسانيات الجيل الثاني، جاء دور الظواهر ما فوق المقطعية (في الميدان الصوتي: الأداء؛ في الميدان الدلالي: الصلة الموضوعاتية)، اللغات غير اللفظية (مثل تلك المصاحبة للغة اللفظية أو وقائع الخطاب في علاقتها السياقية (التداولية) التي تم فحصها. بقدر الأنساق المعقدة التي تبدو آلياتها أصبحت متمنعة على مقاربة تقليدية. أصبح لزاما اللجوء لطرق أخرى.

1.4 اللسانيات واللسانيات المتعالية

دال /مدلول

بالنسبة لفرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure وتلاميذه، الدليل هو الأداة الرئيسية لكل نسق تواصل. ينحل الدليل إلى دال ومداول، يكون الأول حاملا (خطيا، مرئيا، صوتيا...) والثاني هو الذي يمثل الشيء أو المفهوم المعين. لما يتعلق الأمر بدليل لفظي (لن يكون الأمر متعلقا بحالة دليل أيقوني مثل صورة فوطوغرافية أو رسم مجسم)، العلاقة بين الدال والمدلول غير مبررة (ما عدا في حالة المحاكاة الصوتية) أو تعسفية أيضا. يوضح المثال المستعار من لعبة الشطرنج، حيث كل قطعة يمكنها أن تمثل على السواء بأي شيء آخر من *قيمة مماثلة*، أن ما يعتد به فقط تماسك النسق والملامح المميزة التي توحد أو تعارض بين مختلف البيادق اتجاه بعضها البعض.

الرواية باعتبارها لغة

هذا التحديد للدليل، الأساسي بالنسبة للساني المعاصر، هو رئيسي أيضا بالنسبة لدراسة الرواية. يتكون النص الأدبي، قبل كل شيء من كلمات. مهمة المحلل هي إذن مساءلة الكلمات بدرجة أولى، وليس الواقع الإمبيرقي الذي تحيل عليه. موقف مثل هذا، حتى وإن كان لا يعد ثوريا (فعلماء اللغة يسعون منذ أربع مائة سنة إلى مساءلة النص. كل النص، وليس هناك غير النص، كما يذكر شعار مشهور)، يستبعد كليا كل انزلاق تأويلي، كل خطاب انطباعي ويرفض كل استطراد فلسفي أو إيديولوجي. تهدف اللسانيات السوسيرية إلى دراسة دلائل اللغة: تعتمد الدراسة الشكلية للرواية كذلك على تحليل يقتصر على المادة الأدبية. إن الأمر لا يتعلق بتعيين الدلالة ما ولكن برصد *الدلائل ووصف عملها*. هكذا يتم الانتقال من هرمينوطيقا إلى سيميولوجيا حقيقية، من موقف تأويلي إلى مطمح أكثر تواضعا، لكنه أكثر صرامة و، أكيدا، أكثر موضوعية.

ليكن الملفوظ:

انتظرت في الساحة، تحت شجرة دلب، استنشقت رائحة التراب المبلل ولم يأخذني النعاس.

J'ai attendu dans la cour, sous un platane. Je respirais l'odeur de la terre fraîche et je n'avais plus sommeil.

Albert Camus, L'Etranger ألبير كامي، *الغريب*

إن حضور الشجرة قد يثير تعليقات متنوعة، لها علاقة بعلم النبات حول النباتات الإفريقية في الحقبة الاستعمارية، أو أيضا تصورات ميتافيزيقية حول الدلالات الباطنية لشجرة الدلب. هذه الملاحظات -المشروعة تماما- تهم تاريخ الثقافة أو الأنثروبولوجيا عامة لكنها لا تعني مباشرة دراسة الرواية باعتبارها نوعا له خصوصيته. في المقابل، استعمال ضمير المتكلم «أنا je»، الانتقال من الماضي التام passé composé إلى الماضي الناقص imparfait (الذي أدخل وقفة وصفية مفاجئة في قصة مسندة لضمير المتكلم)، العلاقة بين الطبيعة وحساسية الشخصية التي تطلبها العطف التركيبي («و et») هي وحدات مفيدة يمكن لملاحظتها أن تثري قراءة متأنية لرواية كامي Camus.

الكلمات والأشياء

سيكون وهما التفكير بأن قراءة مثل هذه يمكنها أن تكون حيادية تماما، «علمية»، تخلصت من جميع الأفكار المسبقة. إن النموذج الاستبدالي المورفولوجي للضمائر، التضاد النظمي (الماضي التام/الماضي الناقص)، الحقل المعجمي للإحساسات («رائحة»، «بلل»، «نعاس») التي أشرنا إليها سابقا، تعود أصلا إلى مقاربة لسانية أو، إذا أردنا، «سيميا أسلوبية sémio-stylistique». إن التأثير الناتج (المقصود من طرف المؤلف أو المثار لدى القارئ) عن طريق هاتين الجملتين يقع في مستوى دلالي. لنغادر مجال الدلائل ذات المعنى الواحد إلى مجال الملفوظات المعقدة، إلى الإيحاءات المتعددة. سوف يطرح مشكل مزدوج عندئذ، مشكل المراجع، التي هي هنا من مرتبتين: واقعية (ساحة، شجرة دلب) وخيالية (مرسولت Meursault، نعاسه). أخيرا، هل الواقعي الذي تقدمه لنا الرواية للقراءة أم مجموعة من الدلائل هي نفسها مسننة؟ بعبارة أخرى، هل لا بد من محاصرة مرجع الخيال كمرجع اللغة الجارية، من خلال خبرة المعنى المشترك، أو في *المحيط النصي، بل التناصي*.

من أجل البقاء في الميدان النباتي، نتساءل إذا ما كان، في المشهد الذي تركت بطلة مونت-أوريول *Mont-Oriol* نفسها فيه تنزلق، بعد مقاومة كاذبة، عند جذع شجرة -وبمحاذاة عشيقها-، يجب الاهتمام باللون المحلي أو بالفعل الدرامي الروائي dramatisation romanesque:

شجرة كبيرة، قسطل، مزروعة بمحاذاة الطريق تظلل طرف مرج. كريستيان Christiane، متعبة، وكأنها كانت تركض، تهاوت على جذع الشجرة. وتمتمت:
- أتوقف هنا.

غي دو موباسان، مونت-أوريول Guy de Maupassant, Mont-Oriol

يبدو أن هناك محمولين قابلين للقراءة في نفس المضمار. أحدهما يندرج في إطار أداء (بالمعنى الموسيقي للمصطلح) حقيقي: يمثل القسطل جزءا من أصداء الواقع (تجري الحبكة في أوفرني Auvergne): الفتاة في آخر نفسها لأنها في الليل، وحدها مع رجل... يتعلق الآخر بتقديم مشهد تجربة زالت عنها قداستها للخطيئة الأصلية. من هذا المنظور، هناك تشاكلان قابلان للإدراك: الحقل المنفتح عن طريق تردد وحدات لسانية (ذلك هو تحديد مفهوم التشاكل بالنسبة لغريماص، فرانسوا راستيي أو جان ميشال آدام)(38) يمثل في نفس الوقت واقعا شعوريا، مع أنه خيالي، وحقيقة ثقافية. لا يستبعد تشاكل الخيانة الزوجية البورجوازية تشاكل قراءة أسطورية حيث سقطة الفتاة -حواء الجديدة- تجري وفق التجسيد الأيقوني الكلاسيكي، على الصعيد الأول من ديكور تظهر فيه «الشجرة الكبيرة» رمز الخطيئة.

2.4 وظائف اللغة

هناك مقال لرومان جاكبسون Roman Jakobson، ظهر بالإنجليزية في سنة 1960، سرعان ما أصبح، بفعل ثرائه، من بين النصوص المؤسسة للشعرية(39). انتهى فيه إلى وضع نوعا من الفتوى الموجهة لكل نقد، بعد المدرسة التي حدث إجماع على تسميتها «الشكلانيون الروس»، بدا أنه يرغب للاقتراب من المناهج اللسانية.

يعتبر جاكبسون Jakobson أن كل وضعية لفظية تستند على «ستة عوامل لا بد منها»:

---

(38) - A.-J. Greimas, Sémantique structurale, Larousse, 1966.
F. Rastier, Essai de sémiologie discursive, Mame, 1973.
J.-M. Adam, Linguistique et discours littéraire, Larousse, 1976.

(39) - Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, éd. de Minuit, 1963.

سياق
مرسل .... رسالة .... مرسل إليه
وصل
سنن

كل عامل من هذه العوامل «ينتج وظيفة لسانية مختلفة». لا نعود لتوضيح هذه الفرضيات ولا للأمثلة التي تجسد كل واحدة من هذه الأصناف التي احتفظ بها جاكبسون: منطلقها، الذي انتشر بصفة واسعة، أصبح معروفا جيدا ويمكن مباشرة تصور الخطاطة التالية التي تلخص الوظائف الست للغة الموافقة للرسم السابق:

مرجعية
انفعالية　　شعرية　　معرفية
تنبيهية
لسانية وصفية

يظهر للعيان منذ أول وهلة ما يمكن لهذا النموذج أن يوفره لدراسة لغة الرواية من تطبيقات ونتائج. لنلاحظ مثلا المقتطف التالي من الرسائل الفارسية *Lettres persanes*.

من روستان إلى أوزبك، بإرزورون،
أصبحت موضوع جميع النقاشات في إصبهان؛ ليس هناك حديث إلا على رحيلك. يرجعه البعض إلى خفة في العقل، ويرده آخرون لبعض المعاناة: أصدقاؤك وحدهم يدافعون عنك، ولا يقنعون أحدا. لا يمكن فهم قدرتك على فراق زوجاتك، والديك، أصدقائك، وطنك، للذهاب إلى أجواء مجهولة ببلاد فارس. حزن أم ريكا شديد؛ تطلب منك رد. ولدها إليها، والذي اختطفته منها، فيما تقول. بالنسبة لي، عزيزي أوزبك، أشعر أنه من الطبيعي على أن أدعم كل ما تفعل: لكن لا يمكنني أن أغفر لك غيابك؛ و، رغم بعض الأسباب التي يمكن أن تقدمها لي، فإن قلبي لا يقبلها أبدا. وداعا. أحبني دائما

من إصبهان
في 28 من هلال الربياب، 1، 1711.
منتاسكيو، الرسائل الفارسية، الرسالة 5. Montesquieu, Lettres persanes

تبدو *الوظيفة الانفعالية* في علامات تعبيرية المدوّن (روستان) تحملنا على إقامة تمييز أول، ملائم، بين السارد، المسمى، شخصية تنتمي للتاريخ (من

داخل المحكي حسب مصطلحات جيرار جينيت (Gérard Genette)، والكاتب، نظريا غير معروف (ظهر الكتاب في 1721 بهولندا، بدون اسم مؤلفه). وردت قصة ثانوية متضمنة في الأولى: أم ريكا ساردة جديدة أعطاها كاتب الرسالة الكلمة.

الوظائف اللسانية الوصفية والتنبيهية، فيما يبدو، غائبة، إلا إذا ما اعتبرنا صيغة اللياقة، إشارات المكان والتاريخ كمجرد رسائل موجهة لضمان السير الحسن للتواصل، لقابلية السنن للفهم.

التوجه إلى المرسل إليه يجسد *الوظيفة المعرفية*. هنا العلامات كثيرة: ضمير المخاطب، التاريخ، العنوان. من الجدير بالملاحظة ضرورة التمييز بين المرسل إليه من داخل المحكي، أوزبك، والمرسل إليه الواقعي: قارئ المنتوج الخيالي.

يتحدث روستان لأوزبك عن موضوعات هي مشتركة بينهما. يشير إلى شخصيات، إلى أماكن وإلى وضعيات يفترض أن لها وجود واقعي، خارج القصة نفسها: مع أن هذا الشرق الخيالي، ذو طبيعة وضعية، هو يوافق *الوظيفة المرجعية*.

تخص *الوظيفة الشعرية*، المركزة على الرسالة نفسها، أسلوب المتحدث، في نثريته أو شعره، في شفافية لغته أو أبحاثه الجمالية. هنا، لا بد أيضا من التمييز بين التضخم البلاغي الذي تتصف به فارس، والمقاصد -الساخرة، التعليمية- الخاصة بمونتسكيو Montesquieu.

هذه النظرة السريعة الملقاة على الوظائف الست للغة يسمح الآن بإقامة تصنيف للخطابات السردية، البعض منها -مسندة لضمير المتكلم- تجعل بصفة أساسية السارد يتدخل؛ والبعض موجهة أكثر نحو المتلقي. وهناك البعض الآخر في النهاية، مثل أغلب روايات القرن التاسع عشر، تترك مكانا واسعا للمرجع أكثر من الرسالة، للواقع أكثر من طريقة تقديمه.

سوف يستكمل هذا التحليل عن طريق دراسة التقسيم الثلاثي الذي يستخرج من النظريات المبنية انطلاقا من أوسطن Austin(40).

---

(40)- J.L. Austin, Quand dire c'est faire, Le Seuil, 1970.

3.4 أفعال القول

تميز *التداولية*، أي دراسة أفعال اللغة (يوفر هذا التحديد التأملي فضلا عن ذلك مثالا جيدا للوظيفة اللسانية الوصفية، المرتكزة على الملفوظ الذي تبرزه)، بين ثلاثة أصناف من الخطاب، أو بالأحرى ثلاث صيغ تلفظ يمكن عرضا أن يؤلف فيما بينها. يوافق ملفوظ ما واحدا من بين أصناف القول التالية:

- فعل قول *un acte locutoire*. التأكيد، بكل موضوعية، بأن الأرض مستديرة؛
- فعل في القول *un acte illocutoire*. «أعمدك»، «ليدركني الموت إن أنا كذبت».
- فعل بالقول *un acte perlocutoire*. تحقيق تأثير في المتلقي عن طريق الكلام: الأدب الهزلي موجه للإضحاك؛

الخطاب الديماغوجي يجلب التحام المستمعين؛ الخ.

لتكن الجملة الأخيرة من حياة *Une vie*:

ثم أضافت [روزالي Rosalie] ، مجيبة بدون شك عما يدور في فكرها: «الحياة، كما ترون، ليست أبدا خيرا كله ولا شرا كله مثلما يعتقد».

Puis elle [Rosalie] ajouta, répondant sans doute à sa propre pensée: "La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu 'on croit".

Guy de Maupassant, Une vie غي دو موباسان، *حياة*

إن الحكمة التي تنطق بها روزالي، خادمة البطلة، تبدو مجرد حقيقة قولية. استخدمت زمن الحاضر العام présent gnomique الذي تتصف به حقيقة عامة مدمجة عن طريق المرجع في تجربتها الفردية.

إن الوظائف المعرفية والشعرية أو، إذا أردنا، أبعاد الفعل في القول والفعل بالقول تم استخدامها معا. تحمل روزالي حكما على الوجود، موجها إلى جان Jeanne (هذه الأخيرة عبرت، من قبل، عن فلسفة مستسلمة: «الحياة ليست سارة دائما»).

إن هدف موباسان Maupassant في النهاية أن يلطف من التشاؤمية الشوبنهاورية schopenhauerien لقصة حملتها الواقعية بأوجه الحياة الباعثة

على النفور الشديد. مثل واحد، هو ملفوظ روزالي يأخذ إذن، في السياق التداولي للعمل الأدبي، دلالة متعددة الوظائف.

4.4 التضاد قصة/خطاب

الخيال الواقعي

مع نهاية شهر أكتوبر، دخل شاب في البالي-رويال Palais-Royal في لحظة تفتح فيها بيوت اللهو، طبقا للقانون الذي يحمي هوى خاضعا للضريبة بصفة أساسية، دون أن يتردد كثيرا، صعد مدرج المقمرة، التي تحمل اسم رقم 36.

– سيدي، قبعتك، من فضلك؟ صاح عليه بصوت جاف وزاجر شيخ قصير شاحب، مقبع في الظل، يحميه حاجز، والذي وقف فجأة كاشفا عن وجه مقولب على هيئة بشعة.

لما تدخل بيت لهو، يبدأ القانون في نزع قبعتك. هل هي حكمة إنجيلية وسماوية؟ أليست بالأحرى السبيل إلى إبرام عقد جهنمي معك مطالبين إياك بما لا أدري من ضمان؟

بلزاك، *جلد منكمش*، Balzac, La Peau de chagrin

في هذه الفقرات الثلاث الأولى من *جلد منكمش*، يميز القارئ بسهولة كبيرة: بداية مغامرة نخمن أنها جرت لشاب في السنة السابقة؛ عبارة حوارية (كلام الشيخ)؛ حديث قام الكاتب أثناءه باستدراج القارئ ليجعله طرفا في مجرى الحديث وليهيئ للتساؤل حول التلاحم الشيطاني بين الدولة والغواية.

ثلاثة استئنافات في الكتابة، ثلاث صيغ مختلفة للتلفظ الروائي: قصة مقطوعة بكلام شخصية متبوعة بـ*خطاب* الكاتب. يوافق كل صيغة زمن نحوي. الماضي البسيط passé simple أو الماضي المحدد passé défini هو زمن القصة، الحاضر présent هو زمن الخطاب. أو أيضا، يناسب استعمال الماضي الخيال الأدبي؛ الحاضر يناسب التعبير عن طريق الكلام الفردي، سواء كان مسندا للشخصيات أو، كما هو الحال هنا في الفقرة الثالثة، للسارد والمسرود له المشتركين في عقد القراءة (الجهنمي؟).

في دعمه لتأثيرات الواقع (التاريخ، المكان، دقة التفاصيل الوصفية)، يبدو الماضي البسيط passé simple باعتباره زمن القصة بامتياز. على العكس من

ذلك تم تحميل الحاضر présent بعلامات التحيز، التدخل الشخصي. سوف يتخلى عنه الروائيون شيئا فشيئا، بالقدر الذي ادعى فيه هؤلاء مضارعة الحيادية العلمية للمؤرخين. منذ سنة 1953، علق رولان بارث بشيء من المغالاة على الإيديولوجية المضمرة عن طريق استخدام الماضي المبهم l'aoriste في الكتابة الروائية(41):

«بماضيه البسيط، الفعل فعل fait ضمنيا يمثل حلقة من سلسلة سببية، يسهم في مجموعة من الأعمال المؤيدة والموجهة، إنه يشتغل كدليل جبرى لقصد ما؛ مدعما التباسا بين زمنية وسببية، يستدعي سيرورة، أي إدراكا للقصة. لهذا هو الأداة المثالية لجميع بناءات الكون؛ إنه الزمن المصطنع لفلسفات نشأة الكون، الأساطير، التواريخ، والروايات».

بعبارة أخرى، قصد القصة هو الملفوظ وحده؛ في الخطاب تتم قراءة علامات التلفظ.

علاقات الزمن في الفعل الفرنسي

إنه تحت هذا العنوان عرض إميل بنفنيست Emile Benveniste قواعد تمييز، أصبحت بسرعة منذ ذلك الوقت مقبولة، بين نسقين مختلفين ومتكاملين يبرزان صعيدين للتلفظ مختلفين(42).

تحتوي *القصة التاريخية* على ثلاثة أزمنة: الزمن المبهم aoriste (= الماضي البسيط passé simple)، الماضي الناقص l'imparfait، الماضي المضاف plus-que-parfait (ومن المحتمل الحاضر المسمى حاضر التحديد، أو الحاضر العام). سجل *أزمنة الفعل في الخطاب* أكثر اتساعا من هذا. هناك زمن واحد يتم استبعاده: المبهم aoriste. إن الاستعمال الانتظامي للماضي التام parfait (الماضي المركب passé composé) يعد من الخصائص الأساسية. فعل il fit تجعل الحدث موضوعيا بفصله عن حاضر المتحدث، على عكس فعل il a fait. يتطلب هذا التضاد استعمالا خاصا للضمائر. فالحوار باعتباره محاكاة (محاكي *mimèse*) لمقاصد متبادلة يقع عادة في مستوى الخطاب: الزمنان هما الحاضر présent والتام parfait؛ الضميران هما أنا *je* وأنت *tu*.

---

(41) - Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Le Seuil, 1953.
(42) - Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966.

يلجأ تمثيل الحوادث للماضي المبهم وإلى ضمير الغائب كما يلجأ إلى زمن مشترك، هو الماضي الناقص imparfait. تتخذ قصة السيرة الذاتية، التي ليست من هذا المنظور سوى خطاب المدون، عادة العلامات المعتادة لكل خطاب.

يتأسس تحليل بنفنيست Benveniste على حركية تضاد نحوي تعني أساسا النموذج الاسابدالي للضمائر والأزمنة الفعلية، ولكنها تتآلف مع وجهة النظر، تبعا لكون السارد يشارك أو لا في السرد. تدخل إضافة إلى ذلك الثنائي لغة أدبية /لغة شفوية. هذه الأخيرة تتطلب بالضرورة حضور متحدث ولا تستعمل إلا أزمنة وضمائر الخطاب. هكذا يعتقد بنفنيست Benveniste أن بإمكانه التأكيد بأن الشكل «فعلت *je fis* غير مقبولة لا في القصة، لكونها مسندة للغائب، ولا في الخطاب، لكونه في الماضي المبهم «aoriste». مع أن هناك عدد كبير من الروايات التي تكذب هذه الخلاصة المضاعفة. يوجد مثلا، في استراحة المحارب *Le Repos du guerrier*:

صعدت بسرعة. كان القفل يعمل بشكل سيء. ألححت. سقط مفتاح في الداخل، انفتح الباب. أعدت غلقه بنشاط.

Je montai vite. La serrure fonctionnait mal. J'insistai. Une clé tomba à l'intérieur, la porte s'ouvrit. Je la refermai vivement.

كريستيان روشفور، *استراحة المحارب*، نشر غراسي
Christiane Rochefort, Le Repos du guerrier, éd. Grasset

لنلاحظ أخيرا بأن بنفنيست Benveniste يعتمد فقط على مدونة كلاسيكية من الروايات فيها السرد دائما تاليا بالنسبة للمغامرة المروية. إن النسق الذي أقامه لا قدرة له على معالجة عمل مثل التعديل *La Modification*، حيث ميشال بيتور Michel Butor يستعمل: أ) الضمير أنتم *vous*، ب) صيغة السرد السابق antérieur، ج) المداولة بين حاضر présent (السرد، مشهدي، المونولوج الداخلي؟) وزمن الاستشراف prospectif:

شبابيك الطابق الرابع ستكون مازالت مغلقة لما تبدأون رصدكم، لأنكم تعرفون جيدا نفاذ صبركم، لن تنجحوا، رغم انعطافكم، في الالتحاق بمركز الملاحظة بعد ثماني ساعات، ولا بد لكم من الصبر طويلا جدا، تقتلون الوقت بملاحظة

هذه الواجهة بشقوقها، وجوه الناس الأوائل الذين سيعرون، قبل أن تنفتح في الأخير نافذتها، لكن عندئذ لعلكم ترونها تظهر، ستنحني إلى الخارج متابعة بعينيها انحناءة دراجة نارية صاخبة، شعرها الحالك السواد، شعرها شعر الإيطالية، رغم أنها من أب فرنسي، مازال منسرحا [...]

ميشال بيتور، *التعديل*، نشر مينوي. Michel Butor, La Modification, éd. De Minuit

في التعديل *La Modification*، التي تمثل بخصوص هذا الجانب الرواية المعاصرة، لا توافق القصة تسجيلا وفيا لحوادث ستقع، لكنها توافق خلق مواقف منبثقة من الكفاءة الخيالية لشخصية ما أو للسارد.

5.4 البلاغة والرواية

بعد أن رأينا كيف أن اللغة الروائية، تتملك البنيات النحوية للغة الجارية، لما تقوم بتحويلها، يمكننا أن نتساءل إذا ما كانت لا تنتظم بطريقة مماثلة أوجه البلاغة الكلاسيكية.

يقيم جاكوبسون Jakobson تقسيما جذريا بين النثر والشعر، وبالخصوص بين الواقعية والغنائية. حسبه، تتميز الكتابة الشعرية بنزوعها نحو الاستعارة، والرواية باستعمالها للكناية:

«نفس المنهجية اللسانية التي تستعملها الشعرية في تحليل الأسلوب الاستعاري للشعر الرومانسي قابلة تماما لأن تطبق على النسج الكنائي للنثر الواقعي(43)».

هاتان التجسيدان يوافقان موقفين لسانيين متعارضين، يتعلق أحدهما بالانزياح التداولي، والآخر بالانزلاق النظمي. يعتمد وصف الشان-زيليزي Champs-Elysées، في التربية العاطفية *L'Education sentimentale*، مثلا، على شبكة معجمية كنائية بالحصر:

كانت الأعراف بجوار الأعراف، الفوانيس بجوار الفوانيس، الركابات النحاسية، المساحل الفضية، الأقراط النحاسية، مرمية هنا وهناك نقاط لامعة بين

---

(43) - Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, op. cit., "Poétique", p. 244

السراويل القصيرة، القفازات البيضاء، وأثواب الفرو الساقطة على عوارض البوابات.

و:

أرخى الحوذية الأعنة، خفضوا سياطهم: الخيل، نشطة، تهز مساحلها تلقي بالرغوة حواليها؛ الكفل والرحل اللذيان يتصاعد منهما بخار الماء الذي تعبره الشمس الغاربة.

غوستاف فلوبير، *التربية العاطفية*، I، 3 و II ، 4.
Gustave Flaubert, L'Education sentimentale

أثناء ذلك قد يعترض، من ناحية بأن هذا التحليل لا شك أنه يعني أكثر أسلوب كاتب معين (هنا، قصر النظر myopie الشهير عند فلوبير!) من الكتابة الروائية الخالصة؛ من ناحية أخرى إن الإلماعات الاستعارية لا تخص فقط الشعراء. يمكننا أن نلتقي بها عند روائيين مثل برناردان دو سان-بيار Bernardin de Saint-Pierre، فيكتور هيغو Victor Hugo، سيلين Céline، فيوليت لوديك Violette Leduc، باتريك غرانفيل Patrick Grainville أو موريال سارف Mariel Cerf الذين تختلف طرق تصويرهم اختلافا بينا.

اقترح طودوروف Todorov، من ناحيته، نوعا من نحو القصة الذي يعتمد على تطبيق بعض صور الأسلوب في وحدات معنى أوسع من الجملة: عرف الوصف المعنوي syllepse، بالخصوص، «توسعا كبيرا في القصة، يمكن ملاحظته في مثال قصة لبوكاشيو Boccace. يحكي لنا فيها بأن راهبا ذهب عند عشيقته، زوجة أحد بورجوازيي المدينة. فجأة، دخل الزوج: ما العمل؟ كان الراهب والمرأة معا في غرفة الطفل الصغير فتظاهرا بأنهما يعالجان الطفل، الذي ادعيا بأنه مريض. سر بذلك الزوج وشكرهما بحرارة. تتابع حركة القصة، كما نرى، بالضبط بنفس الشكل الذي نجده في الوصل المعنوي syllepse. نفس الفعل، الراهب والمرأة في غرفة النوم، يلقى تأويلا معينا في جزء القصة الذي يسبقه، وآخر في الذي يليه؛ وفقا للجزء السابق، إنه موعد عشيقين؛ وحسب الجزء الموالي، تتم معالجة الطفل المريض. هذه الصورة كثيرة التردد عند بوكاشيو Boccace: لنتذكر حكايات البزار، البرميل، الخ.(44)».

---

(44) - Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Le Seuil, 1971, p. 36

لكن إذا ما كانت بعض الحكايات القصيرة مثل الإثارة الهزلية، الحكاية أو الأمثولة يمكنها فعلا أن تظهر كتكثيف لصورة أسلوبية، فهل نص سردي أوسع يمكنه أن يختزل إلى نمو لأثر وحيد للمعنى؟

ارتاد ريكاردو Ricardou هذا السبيل ورضي، على هامش الدلالة المرجعية للرواية الجديدة، باستخراج الجهاز البلاغي الذي استطاع أن يتصدر مفهومه(45). في منحه وزنا أكثر للدلائل من الأشياء، يركز انتباهه على المولدات النصية générateurs textuels (أو الجنسية؟) ويقرأ بطيبة خاطر معركة فارصال La Bataille de Pharsale لكلود سيمون Claude Simon باعتبارها معركة الجملة. أو أيضا، لما يقوم بالتفسير الذاتي لإنتاجاته، لا يتردد في استثمار تناولاته (أو نثره) للمعاني المضمرة في القسطنطينية Constantinople:

«هكذا نما شيئا فشيئا الخيال الذي اشتركنا في ولادته. ليتطور طبعا، لنلاحظ هذا في الأخير، في هذا الاتجاه الذي نسميه إباحيا ألا يكون ذلك لمفاجأة من لم يكونوا كذلك بدون ملاحظة أن الحرفين المشتركين معا في تشكيل العنوان وهما I أو الحرف الأيري، و O أو الحرف الفرجي(46)».

التلاعب بالكلمات، الأشكال الخطية allographes، القلب métathèses، الجناس paronomases، التلغيز rébus، كثيرة التردد فعلا، عند ليريس Leiris مثلما عند غيوطاط Guyotat، عند بوريس فيان Boris Vian، صان أنطونيو San Antonio أو بيريك Perec. سارج دوبروفسكي، من ناحيته، يعطي بكل طواعية، لإحدى رواياته الأطوبيوغرافية (أو الخيال الذاتي) العنوان الغامض الخلف/الخيط Fils. هل يتعلق الأمر بخيوط (حمراء) تنسج لحمة اللاوعي أو بالولد خلف سلفه (هذا الخلف يمكن أن يكون الكتاب نفسه)؟

قد تبعث التورية اللاكانية على الابتسام: النص الأدبي ليس لغزا أرسلته كائنات من خارج الأرض والنقد ليس متنبئة مدعوة لفك طلاسم المعجزات. فارتسام ما تستدعيه صورة صنطور centaure في مثل الوصف الذي يبدو غير ذي قيمة لجينو يمكن أن يتعرض لاشتباه شرعي:

> دفع بجذعه إلى اليسار، ثم إلى اليمين، إلى اليسار، إلى اليمين، تمايل وانزلاق أثناء ذلك بكل سرعة...

---

(45) - Jean Ricardou, Pour une théorie du Nouveau Roman, Le Seuil, 1971.
(46) - Jean Ricardou, Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, 10/18.

Il penchait son TORse à gauche, puis à droite, à gauche, à droite, en se balanÇANT pendant qu'il glissait à toute vitesse...

جان جيونو، *أنشودة العالم*، نشر غاليمار. Jean Giono, Le Chant du monde, éd. Gallimard

في هذه الأثناء لا تنسى الأهمية التي أعطاها سوسير Saussure نفسه للجناسات التصحيفية anagrammes، ولا أهمية الأدوات الخطية والصوتية لدليل اللفظي. لما أعطت الرواية الجديدة عناية خاصة للكلمات، للغة التي تستعملها، عرفت كيف تغرف من ثروة الوحي الرابليزي rabelaisienne، مما مكنها من إعادة الاتصال بالتقليد المجازي لقصص القرون الوسطى.

5. التحليل البنوي

إنه في مجالات التحليل الوظيفي، أو الشكلي، برزت البنويات، الوريث البعيد لـ«التاريخ الطبيعي» أو الخلف المباشر للأنثروبولوجيا، للسانيات وللدراسات الفولكلورية، وكان لظهورها صدى كاف لكي يجعلها تستطيع أن تبدو كمنافس جدي اتجاه الوجودية.

بالرغم من أن المنهج البنوي هو عبارة عن تقنية للدرس وليس فلسفة. أثار ولعا شديدا ابتداء من الستينيات، ويعود ذلك بدون شك لكفاءته المزدوجة، فلكونه سابق –ومستقل– على كل رؤيا تأويلية، يباشر التحليل والتركيب. تحليل الأنساق المعقدة: قصة قصيرة، رواية، قصة شعبية(47)، أو أعمال مسلسلة(48). أما التركيب: فتجسد من خلال دراسة تكرار الظواهر البنوية انطلاقا من مختلف المدونات الشفوية أو المكتوبة (ليفي ستروس Lévi-Strauss، بروموند Bremond، غريماص Greimas).

تقترح البنوية رصد الوحدات الدالة انطلاقا من مبدأ (هو إقرار وليس فرضية) أن موضوع التحليل لا يقبل الاختزال إلى مجرد مجموع أجزائه. فالوحدات المتمايزة توافق وظائف متمايزة: ليس لها معنى إلا إذا استعملت في نسق معين. إن قواعد التوليف هي التي تحدد قيمة هذه الوحدات، وليس

(47)- Tzvetan Todorov, Littérature et signification, Larousse, 1967.
(48)- Vladimir Propp, Morphologie du conte, Gallimard, 1970.

طبيعتها الذاتية الخاصة بها. هكذا، فبخصوص تحليل القصة، وحدها الحوافز الضرورية *motifs nécessaires* لقيم الحبكة هي التي توضع في الاعتبار، أما الاستطرادات الوصفية، الخطاب الإيديولوجي، فهي بصفة ما مجانية: إنها الحوافز الحرة *motifs libres*(49).

في هذا التضاد بين البنية العميقة وتنوعات السطح، تم التعرف على إحدى التمايزات الأساسية التي تؤثر في البحث الراهن في العلوم الإنسانية.

1.5 سيميولوجيا السردي

مفهوم السيناريو

منذ الاستهلال، وبالتالي العنوان تقترح كل رواية عددا من المعاني انطلاقا منها يمكن للمرسل إليه أن يحدد غموض النص الذي يكتشفه. هذه الإشارات هي مورفولوجية، تركيبية أو دلالية (ينظر الخطاطة المتولدة عن المناص الخارجي، ص 34). تفترض الوجود القبلي لثقافة تسمح باختزال تعدد معنى العمل مدمجة إياه في نطاق أنساق ثقافية أو جمالية أوسع. تبعا للاقتراب من الثقافة الأنجلوسكسونية أو اللاتينية، يكون الكلام عن السكريبت *script* أو السيناريو *scénario*. يتعلق الأمر في جميع الحالات بمعرفة شاملة ورائجة، إلى حد ما واعية، بمجموعة من المراجع الأدبية التي تشكل تلقينا لعمل معين. حسب أ. إيكو U. Eco، «تعد الأنساق الإيديولوجية كحالات فائض تسنيني hypercodage. ينتمي إلى الموسوعة»(50). هذه السيناريوهات هي إلى حد ما جبرية، ذات قوالب منمطة أو هي غير قياسية.

– هولويزة الجديدة *La Nouvelle Héloïse* (روسو Rousseau)، صانعة الدانتيلا *La Dentellière* (باسكال ليني Pascal Lainé)، فاوست في القرية *Faust au village* (جان جيونو Jean Giono) تنتمي كل منها لسلالة جعلت النص السردي يرقى إلى درجة عالية من الاحتمالية. إن الأمر يتعلق بتكثيف للموضوعات على التوالي: عاطفة العشق، رسم الحياة المنزلية الهولاندية، أمثولة التعاقد مع الشيطان.

---

(49) - B. Tomachevski, "Thématique", in Théorie de la littérature, collectif, Le Seuil, 1965.
(50) - Umberto Eco, Lector in fabula, Grasset, 1987, p. 105.

– الفرسان الثلاثة *Les Trois Mousquetaires* (أ. ديماس A. Dumas)، الفضة *L'Argent* (زولا Zola)، العشيق *L'Amant* (مارغريت دوراس Marguerite Duras) تترك حتى قليلا المجال للحيرة في اتخاذ موقف نهائي. في كثير من الحالات، حضور عنوان فرعي، إهداء أو تصدير épigraphe يقوم بمهمة توجيه مخيلة القارئ.

– مع المخطوط الذي عثر عليه في ساراقوسة *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (كتبه بالفرنسية جان بوطوكي Jan Potocki)، ختم العقيق *Le Cachet d'Onyx* (باربي دوروفيللي Barbey D'Aurevilly)، كيف هو *Comment c'est* (بيكيت Beckett)، إنه مبدأ الشك هو الذي يهيمن. تفترض غرابة العنوان عالما ملغزا.

في كل مرة، التعرف الضمني على السيناريو يدخل نمطا من القراءة الخاصة. على عاتق الكاتب أن يظهر مطابقا أو غير مطابق لأفق انتظار المرسل إليه. فخريف بيكين *L'Automne à Pekin* (والروايات السوريالية عامة) لا علاقة لها بالعنوان الذي يعلن عنها. الشارب *La Moustache* على العكس من ذلك، سواء كان يتعلق بقصة موباسان أو رواية عمانويل كارير، يعمل بصفة جيدة باعتباره تعلة للتوسع السردي.

التاريخ والسرد

يعتمد هذا التضاد على تمييز عملي بين الملفوظ والتلفظ، قصة ومحكي (عالم الخيال) أو أيضا أمثولة ومبنى–موضوع. يستخدم جان ريكاردو، الثنائي التناقضي خيال/سرد. مهما كانت التسمية فالأمر يتعلق بتقدير الطريقة التي تنقل بها الحقيقة (الواقعية أو الخيالية) في الرواية. بالنسبة لتوماشفسكي، «الخرافة fable هي ما وقع حقيقة؛ مبنى– الموضوع sujet، يقصد به كيف حصل القارئ على المعرفة(51)». من هذا المنظور، تكون هناك حكاية، وبالتحديد حوادث متسلسلة، من ناحية أخرى هناك قصة (أو سرد) تخضع لمنطق خاص بالكاتب وبالقارئ المشتركين في السنن الثقافي.

في المستوى السردي، يتمثل دور الرواية إذن في ترتيب –أو الخلط الواعي– للصيرورة المهوشة والتي تكون في الغالب فاقدة للمعنى للمعيش.

---

(51) – Tomachevski, Théorie de la littérature, op. cit., p. 208.

بعبارة أخرى، تحويل الحدوثة anecdote إلى مصير (ينظر ص 30). يلعب التركيب دورا أساسيا. يتدخل في نفس الوقت في التعبير عن الزمنية (ينظر الفصل 4.6) وفي الطريقة التي ينبثق بها مجرى الحوادث. أشياء الحياة *Les Choses de la vie* لبول غيمار Paul Guimard تأخذ ما هو أساسيا من أهميتها الدرامية من تركيبها الثنائي. يسجل حادث السيارة الحد الذي لا عودة منه بين زمن الحياة والزمن الذي يقود إلى الموت. إنه مدار السرد، إنه أيضا النقطة التي انطلاقا منها يتأرجح وجود كله. في الطاعون *La Peste*، يتلاعب كامي Camus بتركيب من خمسة أجزاء، مرجعه في ذلك التوالي الصارم لأجزاء احتفال مسرحي كلاسيكي. لا شك أن اختيار الإثني عشر فصلا في ممر ميلان *Passage de Milan* كان من أجل قيمتها الرمزية: فميشال بيتور Michel Butor حساس دائما، في قصصه، للترقيم. إنهم مدفوعون زيادة فوق اللزوم بالمدة المفترضة للحكاية: إثنى عشر ساعة من حياة عمارة باريسية. لا تترك مجالا للمصادفة!

التقطيع

انقسام قصة إلى أجزاء و/أو إلى فصول، حضور أو غياب العناوين الموجهة للقراءة، تنظم الدلالة وتبني قابلية الرسالة للفهم. فالتوزيع الثلاثي *للغزاة* («الاقترابات، القوة، الإنسان») موافقة تماما للمشروع البيداغوجي لمالرو Malraux. على العكس من ذلك، نجد أن القارئ الأكثر تسلحا قد تم تضليله عن طريق السرد غير المنقطع لكلود سيمون Claude Simon في طريق الفلاندر *La Route des Flandres*. مع بيار غيوطاط Pierre Guyotat، تم قطع مرحلة جديدة: عدن، عدن، عدن *Eden, Eden, Eden* لا تحتوي إلا على استثناء واحد للكتابة طيلة المائتين والخمسين صفحة.

إن القسمة إلى أجزاء توافق في أغلب الأحيان جريان الزمن المسجل طبعا عن طريق التتابع، بالأحرى عودة الفصول. إنها حالة الروايات «الريفية»، مثل الخلف *Regain*، لجيونو Giono. لكن الفصل يمكن أن يتخذ بالمعنى المجازي لدورة في الحياة العاطفية، لأزمة نفسانية أو لمأساة داخلية. بعض الروايات، مثل كريزي *Creezy*، لفيليسيان مارصو Félicien Marceau تنحو نحو بناء حلقي، تنتهي القصة بالعودة إلى نقطة البداية.

تملي حاجة متعلقة بالموضوع التقطيع عامة، حتى وإن أخذت بعض الضرورات التقنية بعين الاعتبار: فهناك حلقات ذات أطوال متساوية في الروايات المنشورة على شكل مسلسلات، تداول لمشاهد عنف وخلاعة في الروايات البوليسية، سرد متتابع لحوادث تجري في نفس الوقت، تغيير الشخصيات، الخ. لكن ذلك قد يصادف أيضا تغييرا في الفضاء. فالأقسام الأولى، الثانية والثالثة من مزيفي النقود *Faux-Monnayeurs* تقع على التوالي بباريس، ساس-فاي Saas-Fée، ثم في باريس الجديدة. مهما كان فإن التقطيع لا يكون أبدا تعسفيا.

التركيب المزدوج من بين التركيبات الأكثر ترددا، سواء بسبب كون الثنائية من بين البنيات الأساسية للخرافة fable، أو لكونها الأكثر قبولا لتسجيل تعددية ونسبية وجهات النظر. في لوسيان لووين *Lucien Leuwen*، لستندال Stendhal، تتعارض الحياة في الحامية garnison مع الحياة المدنية في باريس. كل مدينة توافقها مغامرة عاطفية خاصة: السيدة دو شاستللر de Chastellier أو السيدة غراندي Grandet. تأخذ رواية الغريب *L'Etranger* لكامي Camus بعدا تعليميا لم يكن مبرمجا في المشروع المبدئي (*الموتة السارة*) بفعل التضاد حدا بحد لكل سلسلة من الحوادث، تم تدوينها بموضوعية في القسم الأول، ثم تم الحكم عليها في الثاني.

اختتام الفصول

تشغل البداية (أو الاستهلال *incipit*) والنهاية (الخاتمة *desinit*) في اقتصاد القصة مكانة متميزة حيث تنبثق منهما أحيانا، بصفة مضمرة أو صريحة، دلالة رمزية، «مغزى». ينتبي فلوبير Flaubert في التربية العاطفية *L'Education sentimentale* بـ«مبرد مدور» على حد قوله، لكنه يسهر على أن يختم فصوله بدلالات قوية: روزانيت Rosanette محتذية البابوج الموجه لماري أرنو Marie Arnoux (II، 5)، أو ديساردبي Dussardier غلبه سينيكال Sénécal (III، 5).

آخر جملة في فصل يمكنها أن تصادف وقفة موضوعاتية. ينفتح الفصل التالي وقتئذ على موضوع آخر بعد ثغرة ellipse زمنية أو فضائية مثلما في المقطع التالي:

هززت كتفي للشاب الإنجليزي ونمت.

الفصل IV

جرس الوصول أيقظني. كنا في مرفأ سان-مالو Saint-Malo

فيليي دو ليسل آدام، ترييبلا بنهومي Villiers de L'Isle Adam, Tribulat Bonhomet

قد يحصل أن ينتهي الفصل بوصف يقطع خيط القصة ويخلق تأثيرا وقفيا. إنها الملاحظات الجوية الشهيرة حيث رصانة الإيقاع مطابقا لمأساوية الحوادث التاريخية في الشرط البشري *La Condition humaine* أو الطاعون *La Peste* مثلا.

إذا كان الفصل ينتهي بصفة غير متوقعة في منتصف فقرة، يعطي إحساسا بالمفاجأة. هذه التقنية، تشبه المعاضلة في الشعر، تسمح بلفت الانتباه للمقطع المرفوض في بداية الفصل تبعا وللحفاظ على «لحظة التشويق» بإعطاء انطباع بتسارع الإيقاع السردي:

سعال جاف قصير جعله يرفع رأسه، نظر إليه جاره.

XIII

كان نوعا من البشر فضوليا ومنفرا. يزيد قليلا عن الستين سنة، بدون شك، وقد يزيد على المائة سنة أيضا.

لويس أراغون، *الأحياء الجميلة*، نشر دنويل، Louis Aragon, Les Beaux Quartiers, éd. Denoël

في هذا المقتطف، إنها مفاجأة الشخصية-الشاهدة، التي صرفت على حين غرة عن تأملاتها، ذلك هو ما تبرزه هذه الطريقة في القطع.

التركيب الكرونولوجي والتركيب العاطفي

إذا ما قبلنا مواضعات السرد التالية (ينظر ص 101) بالنسبة للحوادث المنقولة، سواء كانت هذه الحوادث حقيقية أو مختلقة، وإذا اعتبرنا فضلا عن ذلك أن الرواية بمثابة قناة تواصل في نفس مستوى وسائط أخرى (مسرح، سينما، شرائط مصورة، الخ.)، يمكن دراسة العلاقات التي توجد بين *الملفوظ* (الحكاية) و*التلفظ* (القصة التي من خلالها نكتسب معرفة). يقع التضاد أساسا في مستوى تقديم الوقائع. نميز بين نمطين من التركيب يمكن أن ندعوهما على التوالي، تبعا لترتيب الحوادث إذا ما كان محتفظا به

أو تم التخلي عنه:

تركيب كرونولوجي	تركيب عاطفي
سردي	تعبيري
منطقي	أسطوري، إيديولوجي

استمد مصطلح تركيب montage من السينيما. يعتمد على التعرف على تأثير كوليشوف-موسكوجين Kouléchov-Moskoujine: صورتان متتابعتان تتخذان دلالة متغايرة بفعل ترتيب ظهورهما. تؤدي هذه الحقيقة إلى نظرية الاحتمالات السردية التي يعمل على تنميتها بالخصوص بروموند Bremond. لكن، عند معارضة التركيب المنطقي (أو الكرونولوجي) بالتركيب الأسطوري أو الإيديولوجي، يذكر طودوروف بصفة دقيقة بقوة ما لم يقل وبالافتراضات المنطقية-الدلالية المتضمنة في كل إبدا ع أدبي. فبين مقطوعتين سرديتين، هل هناك فقط هذا التجاور، ألا ينقص قيام صلة سببية مضمرة، تبعا للعبارة المأثورة عن الأقدمين "*post hoc, ergo propter hoc*".

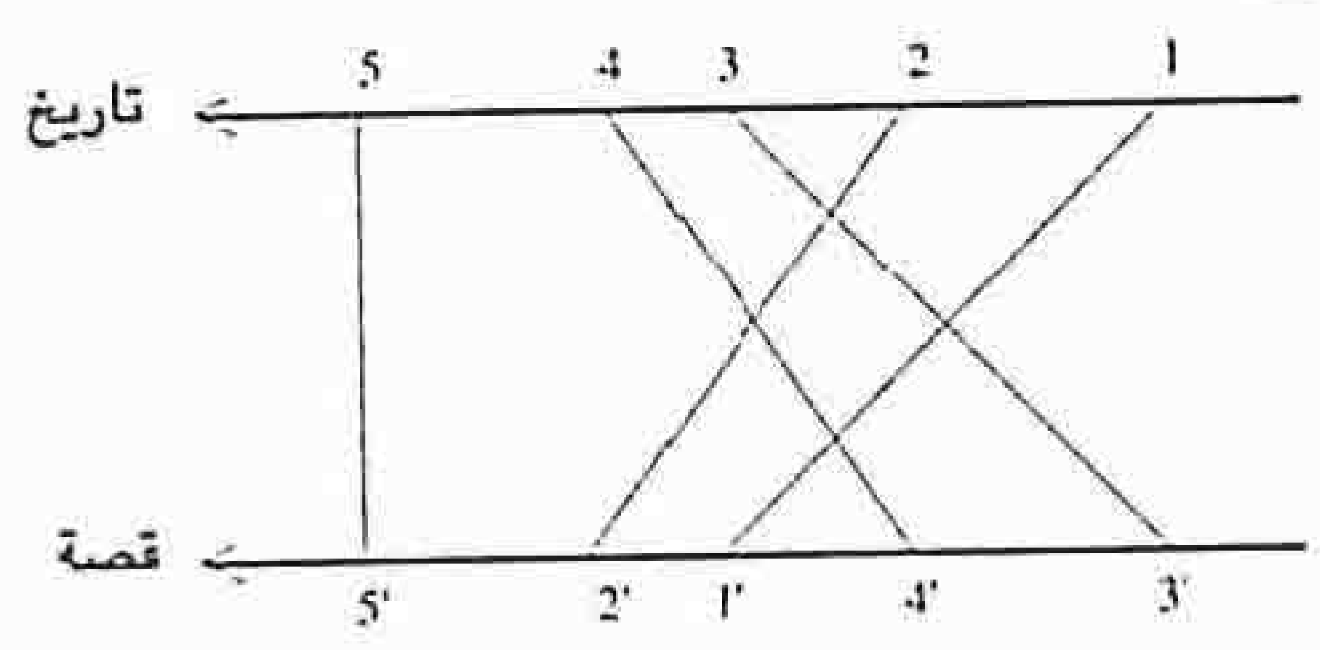
إن التركيب الكرونولوجي، أو فقط المنطقي، خطي: في بول دو سويف *Boule de suif* (مثلما في أغلب قصص موباسان)، تم احترام التتابع الزمني الانتقالات المكانية. تترك عربة البريد روون Rouen، وتحتجز مؤقتا في مخفر اتصال بريدي من طرف البروسيين Prussiens، بعد ذلك تتابع طريقها في اتجاه دييب Dieppe إثر تدخل جاء في أوانه من طرف البطلة الواهبة.

توفر الدوقة دو لانجي *La Duchesse de Langeais* لبالزاك Balzac تركيبا أكثر روائية، وعاطفية: فالمراحل هنا تتعلق بالقلب. يمكن الحديث عن تركيب موسيقي ما دامت نغمة القصة تتنوع من حركة إلى أخرى. يمكن تقديم كرونولوجيا الحوادث بمساعدة الخطاطة التالية:

1816:	1	2	3
زواج	1818: علاقة عابرة	خمس سنوات من الغياب	1823: يعثر عليها عشيقها مترهبة في اسبانيا

4	5
يعود بعجلة إلى فرنسا	بعد عودته ببعض الأشهر: موت الدوقة

إن ترتيب هذه الحوادث جاء مختلفا في القصة: «وهذه هي الوقائع بكل بساطتها الإيجابية. بعد الوقائع تجيء الانفعالات». يبدأ بالزاك Balzac تواصله، بالفعل. يعالج فيما بعد تولد الانفعال. في الأخير تستأنف الحبكة، الانفعال والفعل يتزاوجان فيها ويؤديان... إلى موت البطلة التي تكون دائما عاشقة. يمكن تلخيص القضية السردية حينئذ في رسم يعيد إبراز الخطاطة السابقة:



على هذا الرسم، المقام انطلاقا من نماذج ريكاردو(52)، يلاحظ أن الحوادث الواقعية تقع على المستقيم الأول (أي أنها سابقة على الطريقة التي نتعرف بها عليها من خلال القصة). إنها نتيجة تحريك تال على القراءة. في حقيقة النص، في أدبيته، التقطيع الثاني وحده هو المفيد في الحدود التي يكون فيها مباشرة موجه من طرف التلفظ. يوافق المستقيم الأول مرجع مفترض خارج نصي، الحد الثالث في المثلث السوسوري saussurien الذي يخرج في الحقيقة عن نطاق السيميولوجيا الأدبية. يمكن إذن التساؤل إذا ما كان بناء مثل هذا مناسب. ألا يقوم على وهم إمكان القراءة الحقيقية والتي سبق أن أدانتها نظرية الرواية المعاصرة وتطبيقاتها؟

2.5 نسق القصة

إن تحليل قصة يتطلب بصفة مثالية فكها إلى ذرات سردية، بعد تحديد مدونة متجانسة. المقطوعات التي يتم الحصول عليها توافق أفعالا، أدوارا

(52) - Jean Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman, "Temps de la narration, temps de la fiction", Le Seuil, 1967.

مستقلة نسبيا عن الشخصيات التي تقوم بها: «ما يتغير يتمثل في أسماء الشخصيات (وفي نفس الوقت الصفات التي تمنح لها)؛ ما لا يتغير، هي أفعالها أو وظائفها» (بروب Propp، مورفولوجية الحكاية Morphologie du conte).

بالتوسع، تحليل مثل هذا النمط يمكن أن يطبق على عمل معزول. نتعرف فيه على عدد من الوظائف المميزة للسيناريو الذي يعنينا (رواية جوسسة أو تعليم، أخلاق، مغامرات، رعب، قذارة، الخ.). كلما لجأ النوع إلى المواضعات والقوالب المنمطة التي تضمن التعرف عليها مباشرة، كلما كان التحليل الوظيفي سهلا. هاهي بالنسبة للموسوعة الكونية Encyclopaedia Universalis، العناصر الأساسية التي يمكن أن ترد إليها أغلبية الروايات البوليسية:

«إحدى البنيات الأساسية لـ البوليسي: بعد اكتشاف جريمة غامضة يأتي فحص الأسباب من طرف البوليس الرسمي، بعدئذ يأتي القبض على متهم أول، وارتياب الشرطي السري الذي يتابع تحريه؛ تقع جريمة جديدة، تبرئ المتهم الأول؛ في النهاية، يتم توقيف المجرم الحقيقي (الذي لم يتوقع تماما) من طرف الشرطي السري».

لم تكن مصادفة إذا كان كلود بروموند، وهو يدرس منطق *الاحتمالات السردية*(53)، قد وصل إلى نتيجة في شكل تحصيل حاصل:

«هكذا توافق الأصناف السردية الأولية الأشكال الأكثر عمومية للسلوك البشري. المهمة، العقد، الخطأ، الفخ، الخ. هي مقولات كونية».

إن عمومية النموذج تتجاوز طموحات المحلل: يمكن أن يتساءل أية قصة، من *أميرة كليف* إلى *جميلة السيد*، تنجو من تتابع الـ المقطوعات السردية الأولية منتجة بصفة لانهائية الآليات الثنائية:

إمكانية (مثال: هدف يرغب في بلوغه) ←	- تحيين (مثال: قيادة بغرض الوصول إلى الهدف) ←	- هدف تم الوصول إليه (مثال: نجاح القيادة)
	غياب التحيين (مثال: عجز، مانع عن التصرف)	هدف لم يتم الوصول إليه (مثال: فشل القيادة)

(53) - Claude Bremond, in Communications no 8, Le Seuil, 1966.

مهما كانت الشكوك التي يمكن تصورها بخصوص مناسبة هذه الفرضيات لنصوص منبثقة وفقا لقواعد اشتراك لا توجد في المؤشرات التقليدية لمنطق ديكارتي cartésienne (البحث عن الزمن الضائع *La Recherche du temps perdu*، البصاص *Le Voyeur*، المحضر *Le Procès-verbal*...)، هذا لا يمنع من الاعتراف بالأهمية النظرية التي تمثلها. فحكاية جنيات (سندريلا مثلا) تبدو كتحقيق للخطاطة:

أ ← اختبارات ← نجاحات ← أ َ > أ

بينما ب ← اختبارات ← فشل ← بَ = $\frac{1}{أ}$

(حيث أ سندريلا، ب الأخوات السيئات)

تبين *طفولة قائد*، لجان بول سارتر، التسلسل المنطقي الكلاسيكي:

1. حالة ابتدائية: الطفل.
2. قوة متسببة في الاضطراب: اختبارات تأهيلية.
3. حركية: قدر مرسوم لا بد من إنجازه.
4. قوة معدلة: نجاح وتمجيد.
5. حالة نهائية: القائد.

هذه البنيات القانونية، المدعوة أحيانا خماسية لأنها تمر بخمس مراحل، تظهر هنا تقليدا ساخرا لرؤية التربية التي تعمل على شرعنة البطل من خلال إنجازاته الرجولية!

3.5 الأفعال والشخصيات

البطل /الشخصيات الثانوية

قد نخشى من أن يكون مفهوم *البطل* ما هو سوى نتاج تعاطف القارئ مع شخصية يتماهى معها أو يعتبرها قبل كل شيء كمتكلمة باسمه. مثل هذا النمط من الشخصية كان يفضله الكاتب، إلى أن أثار شكا مشروعا من طرف الروائيين الجدد (ينظر مثلا جو الشك *L'Ere du soupçon*، لناطالي ساروت Nathalie Sarraute، غاليمار Gallimard، 1956). على ماذا يرتكز هذا الامتياز؟ إذا كان الأمر يتعلق بتثمين اجتماعي-ثقافي أو أخلاقي، هو لا يهم الدراسة السيميائية للنص الخالص. وإذا كان الأمر على العكس من ذلك

يتعلق بمجموعة من العلامات قابلة للرصد على المستوى الشكلي، التمييز التقديري الذي يحس به يمكنه عند ذاك أن يحلل بدقة. لقد سبق وأن ظهر البحث عن البطل مفيدا عند طوماشفسكي Tomachevski، في نفس الوقت على الصعيد الميتافيزيقي والنفساني، مثلما عند مورياك(54)، لكن أيضا من منظور وظائفي:

«يمكن للكاتب أن يجلب التعاطف اتجاه شخصية حيث طبعها في الحياة الواقعية يمكن أن يثير الشعور بالاشمئزاز والنفور. تعود العلاقة العاطفية اتجاه البطل إلى البناء الجمالي للعمل وهي تتطابق مع السنن التقليدي للأخلاق والحياة الاجتماعية فقط في الأشكال البدائية»(55).

يمكن التعرف على البطل في:

▪ تجليه في القصة. يكون دائما أول من يذكر اسمه؛ فالبطلة هي أول امرأة شوهدت، أو بالأحرى وصفت (تراجع تأملات ستندال Stendhal على هامش لوسيان لووين *Lucien Leuwen*: أيمكن أن تكون هي البطلة، هذا مبين بوضوح. هناك اعتراض سوف يحكم عليه فيما بعد. يجب الآن إبراز البطلة بصفة جيدة)،

▪ يأخذ مكانه في نسق الأدوار. الحالة القصوى هي السيرة الذاتية (قصة محكية من الداخل ذات تبئير داخلي، ينظر ص 93): يكون البطل فيها الشخصية الوحيدة التي تطابق ضمير المتكلم. لكن من هو بطل في المتنفذون *Mandarins* لسيمون دو بوفوار، حيث يعلن العنوان منذ الوهلة الأولى عن تبئير متعدد؟ من هم أبطال درجات *Degrés*؟ هل هو المسرود له أو أحد الساردين الذي أسند لهما ميشال بيتور Michel Butor التعبير؟

▪ كمية واختبار العلامات الأسلوبية المشيرة إلى كون الشخصية رئيسية. هذه البلاغة في التعيين يمكن أن تلاحظ تحت منظورين:

– كثرة الدلائل: طرق التفخيم، تلاقي مختلف وجهات النظر. هذا ما عينه ميشال زيرافا Michel Zéraffa تحت اسم شخصية «مدورة» في مقابل شخصية «مسطحة»(56):

---

(54) - François Mauriac, Le Romancier et ses personnages, Buchet/Chastel, 1933.

(55) - Théorie de la littérature, op. cit., p. 295.

(56) - Michel Zéraffa, La Révolution romanesque, 10/18, UGE, 1972.

– اقتصاد الدلائل. كثافة الشخصية تأتي إذن من حياديتها، من قابليتها لأن تستثمر في دلالات متعددة. تعترف فرنسواز ساغان Françoise Sagan بتفضيلها لهذه الطريقة: «لا أحب أن أصف بطلاتي وصفا فيزيولوجيا عليهن أن يرتسمن في مخيلة القارئ».

الشخصيات وعلاقاتها

تتحدد الشخصية الأدبية أساسا بفعل العلاقات التي يتم نسجها داخل القصة. العودة إلى المصادر، الفك انطلاقا من مفاتيح هنا جزئيا باطلان ولا يمكن لهما إلا أن يغذيا غموضا مزعجا بين شخصيات (واقعية) وشخصيات (خيالية). وضح فرنسوا ميتيران François Mitterand على سبيل المثال، لما درس أنثروبولوجيا أسطورية: نسق الشخصيات في تبريز راكان Thérèse Raquin(57)، بأنه سيكون من غير المجدي تحليل طباع أبطال زولا بالرجوع إلى نماذج حقيقية: يعود رسم الصورة في الواقع إلى مجموعة من الترتيبات الناتجة عن معرفة بعلم الفراسة الذي كان وقتئذ شائعا ويكتفي فقط بتضخيم الجوانب المبسطة فيها.

نفس الشيء، في الشرط البشري *Condition humaine*، كل ممثل في مأساة يتقمص موقفا ثوريا خاصا: تشان Tchen، الإرهابي، يتحدد بالنظر إلى كاتوي Katow، المحترف، همرليش Hemmerlich، الشهيد، الخ. عند روجر فايان Roger Vailland، يتضح دور فرانسوا لامبال François Lamballe على ضوء دور فريديريك Frédéric، شيوعي متحمس (لعبة مسلية). يمكن ضرب أمثلة كثيرة إلى ما لا نهاية.

لكن هناك ثنائيات أخرى تتشكل في مستوى الشخصيات الثانوية. يعارض ستاندال Stendhal م. دو غويلو M. de Goello، شاب طويل أشقر، ناشف وحاد بـ ل. روللر L. Roller، شاب طويل ذو شعر أسود ومسلح (لوسيان لووين *Lucien Leuwen*). يمكن التساؤل إذا ما كان هذا التضمين للتضادات الثنائية –بطل /شخصيات ثانوية– ليس من القوانين الأكثر تعميما لانبثاق الشخصيات في الرواية الكلاسيكية وإحدى شروط الشفافية.

إن التراتبيات الدلالية (الحسنات أو المساوئ، روحي أو جسدي) والبلاغية (بنيات تركيبية معقدة عكس أنساق كنائية أو استعارية ذات قوالب متماثلة)

(57) – Le Discours du roman, op. cit.

تكمل هذا المنظور المانوي للعالم الروائي بوضع الفرد-البطل في مركز شبكة من العلاقات ليس لها مثيل، نوع من مدار كوني في محيطه تدور الشخصيات الثانوية، الدمى أو، كما قال مورياك Mauriac، بدون نية تحقير الزوائد.

النموذج القاعلي

تستطيع قصة ما إذن أن تعمل بمعزل عن الشخصيات التي، فيما يبدو، قابلة للاستبدال فيما بينها: لنأخذ من مادام بوفاري Mme Bovary معنى البوفارية Bovarysme. هذه الأخيرة سيتقمصها رجل، هنري Henry في الأولى، فريديريك Frédéric في الثانية من التربية العاطفية *Education sentimentale*. تضع الجدار *Le Mur* على مسرح الأحداث خمسة انكسارات صغيرة -مأساوية أو ساخرة- في مقابلها خمس حيوات. لتكن الشخصيات على التوالي بابلو Pablo، حواء Eve، بيار Pierre، لولو Lulu أو لوسيان فلوريي Lucien Fleurier، هذا لا يغير شيئا في الدلالة الفلسفية لكل واحدة من هذه القصص القصيرة لسارتر. عند بيكيت Beckett، عند لوكلوزيو Le Clézio، تنحل الشخصية الفردية بحيث أن البطل لا يسمى إلا بحرف أول (م، هـ) أو اسم علم مجرد: *آدم*. في قصة قصيرة مثل الخيط *La Ficelle* لموباسان Maupassant، يلعب الشيء الذي يعطي اسمه للعنوان أيضا دورا أكثر أهمية من الكائنات البشرية (النورمانديون المرسومون رسما كاريكاتوريا) حولها تنعقد، بطريقة مرجعية ذاتية، الحبكة. أحد الممثلين الرئيسيين في الأطفال المرعبون *Enfants terribles*، لجان كوكتو Jean Cocteau، شيء فلكي، مرة كرة ثلج ومرة أخرى كويرة مخدر، عنصر باعث للاضطراب، يرسله الرشيق دارجلوس Dargelos، *ديك* المدرسة، إنه قرين le double paronomastique الكاتب نفسه.

بطل الفعل، منزوع عنه طبائعه الفردية، سواء كان كائنا بشريا، حيوانيا، شيئا أو قوة عليا يمكن حينئذ أن يعتبر بمثابة فاعل *actant*.

يتحدد الفاعل بالنسبة لغريماص(58)، أولا انطلاقا من ست وظائف سردية قاعدية مستنسخة عن النموذج الوظيفي لـ البنية لتركيبية للغات الطبيعية (ينظر إسهامات اللسانيات وخطاطة جاكبسون، ص 66).

(58) - A.-J. Greimas, Sémantique structurale, Larousse, 1961, p. 180.

مرسل ← شيء – موضوع ← مرسل إليه

↑

مساعد ← ذات – فاعلة ← معارض

يلاحظ أن هذا النموذج الفاعلي يناسب تماما لوصف العلاقات ما بين الشخصيات في رواية مثل تريستان حيث نحصل على الخطاطة التالية:

الفواعل	الممثلون
المرسل	المصير (الخير أو الشر)
الشيء–موضوع	إيزوت الشقراء
المساعد	الملك مارك، برانجيان
الذات–الفاعلة	تريستان
المعارض	العصاة، فروسين، إيزوت ذات اليدين البيضاوين
المرسل إليهم	شرعيا: الملك مارك؛ عاطفيا: الزوج القدري.

تم الرمز لعلاقة الرغبة بشراب المحبة. نفس الشخصية يمكن أن تشغل وظيفتين: دورها الفاعلي يتضاعف؛ إنها حالة الملك مارك الذي أثار الغموض حوله كل نوع من التناقضات والتأويلات.

إذا كان للتحليل الفاعلي فضل ملاحظة الدور الراجح لبنيات اللغة في تنظيم عالم الخيال، يظل مع ذلك عرضة للاصطدام السريع للتحديدات التي لا يغفل عن إثارتها نموذج منتظم زيادة على اللزوم. فمانون ليسكوت *Manon Lescaut*، حياة ماريان *La Vie de Marianne*، تحت شمس الشيطان *Sous le soleil de Satan* لن تستسلم للانغلاق في الميكانيكية الصارمة لمجموعة من القوى الفاعلة. حتى في حكاية بسيطة جدا، يجب أن نتساءل مع فيليب هامون Philippe Hamon، ما هو تأثير الطبائع الفردية على نمو الحبكة:

«إذا ما كانت قصة تضع على مسرح الأحداث *ملكا وراعية*، لا بد من معرفة ما إذا كان قد اعتمد محور *الجنس*، *السن*، أو *التراتبية الاجتماعية*، أو العديد من هذه المحاور في نفس الوقت(59)».

---

(59) – Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", Littérature no 6, Larousse, 1972.

إن مفهوم الفاعل لن يمحو مفهوم الشخصية ولن ينسي في أهمية دراسة الطباع.

6. الشعرية والسرديات

ما هي «الشعرية»؟ ما هو موضوعها؟ ما هي الصلة التي توحد السرديات بالشعرية؟ في «*ما هي البنوية؟*»، يذكر تزفيتان طودوروف بما يراد به شعرية *Poétique* وما ليس كذلك:

«هدف هذه الدراسة ليس أبدا إنجاز شرح، تلخيص معقول لعمل ملموس، لكنه اقتراح نظرية لبنية ولاشتغال الخطاب الأدبي، نظرية تقدم رسما للممكنات الأدبية، بحيث تبدو الأعمال الأدبية الموجودة كحالات خاصة متحققة(60)».

تعني الشعرية إذن بالأشكال الأدبية عامة، وليس بخصوصية عمل بعينه. يجب ألا يكون موضوعها، وفقا لرغبة رومان جاكبسون Roman Jakobson، أقل من تأمل حول «ما يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا(61)»، بعبارات أخرى، حول الوظيفة الجمالية للغة، أو أيضا، *أدبيتها*. الحديث من أجل الإخبار يعود للسانيات، للبلاغة أو للتداولية. القصد، النتيجة الفنية للغة تضع في العمل شعرية. هذه الأخيرة يمكنها أن تكون معيارية *normative* (إنها حالة أغلب «الفنون الشعرية») أو فقط وصفية *descriptive* (الاتجاه الأكثر شيوعا في الفترة الراهنة). هذا الوصف، الذي لا يستبعد لا الذاتية، لا ظواهر الموضة، ولا أخطار الإسقاط غير الإرادي ما دام يعتمد على إحدى الوظائف الأكثر ثراء للغة، يسعى أن ينجو من المبهم من النقد الانطباعي وكذلك من التعليقات المزاجية، رغم أنها أحيانا تكون لامعة لكنها دائما غير قابلة للفحص. يتجنب حتى مأزق التاريخ الأدبي.

بالإضافة إلى ذلك، يفضل أن يرتبط بتحليل البنيات والتقنيات: فالأمر يتعلق بسيميائيات نصية. في ميدان الرواية، هذه الدراسة الشكلية تجد بالضبط جذورها في كتاب بيرسي لوبوك Percy Lubbock، الذي يحمل عنوان *The Craft of Fiction* (1921)، حيث يبدو هذا العنوان معبرا بوضوح. بالنسبة

(60) - Tzvetan Todorov, "Poétique", T.II de Qu'est-ce que le structuralisme?, Le Seuil, 1968.

(61) - Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, op. cit., repris par Gérard Genette in Fiction et diction, Le Seuil, 1991.

لكتاب *The Art of Fiction* لهنري جيمس Henry James (ينظر ص 28)، انتقل الاهتمام من النتيجة الجمالية في اتجاه أدوات الإبداع.

السرديات نوع من الشعرية المحصورة، تقتصر على الواقعة الروائية. هكذا فإن أنساق التبئير (من يرى؟ من يتحدث؟)، تصنيف المونولوجات الداخلية تهم السرديات؛ مفهوم الشخصية على العكس من ذلك، يمكن أن يستبعد منها، في الحدود التي يكون فيها إنتاج المعنى، في هذه الحالة، لا يتعلق بصفة حصرية باللغة الروائية. تطمح السرديات أن تكون مندرجة في نظام. تعاني من تورم في التنظير. مع ذلك، فإن الجهود المنهجية التي حققتها سمحت للنقد الأدبي بأن يكسب من حيث الدقة ومن حيث المصداقية، وهو ما لا يستهان به. تبدو تصنيفات وجهات النظر، الهيئات السردية، تمثيلات الزمن منذ الآن فصاعدا كميادين تم فحصها بصفة واسعة، من الوارد أن يوجد اتفاق نسبي حولها عند الباحثين إن لم يكن إجماعا مطلقا.

1.6 الهيئة الساردة

إن السؤال الأكثر راهنية، وبالأحرى الأكثر سهولة للحل، يتمثل في التساؤل لمن يعود صوت القصة: من يتحدث؟ إذا ما اقتصدنا في هذا التساؤل، سيكون للإحساس المشترك توجه نحو التأكيد بأن الأديب يقول لنا كذا، جراء تماه لما صدر عن الشخصيات من أقوال وأفعال مع المواقف المعاشة والأفكار التي عرفت عن الشخصية الواقعية: الكاتب. يكفي ملاحظة اشتغال آليات الوصل السردية لأي نص، حتى وإن كانت قصيرة، من أجل اجتناب هذا الصنف من الأخطاء، التي تصبح جارية إلى حد يتم تلقفها بصفة إرادية من طرف أحد أشكال النقد، وهو تواصلي أكثر منه أدبي، يتحرى التفاصيل البيوغرافية والاعترافات الشخصية.

لتكن قصة: السيدة بابتيست *Madame Baptiste*. لكي نذهب إلى القصد من أقصر الطرق، لن نحتفظ إلا بالعناصر التي تهم مباشرة دراسة الهيئات السردية.

لما دخلت قاعة المسافرين في محطة لوبان Loubain، اتجه نظري لأول وهلة نحو الساعة الحائطية. كان علي أن أنتظر ساعتين وعشرة دقائق تدوم سريع باريس. [...]

ارتحت لرؤية عربة موتى. لقد ربحت على الأقل عشرة دقائق. [...]
سألت: هل هي جنازة مدني، أليس كذلك؟ [...]
جاري الكريم أسر لي، بصوت خفيض: أوه! إنها حكاية طويلة [...] وبدأ:
[تابع قصة حياة وانتحار السيدة هاموت، المولودة فونتنال، اغتصبت من طرف خادم حضيرة عرف باسم بابتيست].
صمت الراوي [...]
ولم أتأسف لكوني تبعت هذا الموكب.

تم توقيع القصة باسم: موفرينيوز Maufrigneuse. اختفى الناشر، أو المؤلف المفترض، هكذا خلف اسم مستعار. المؤلف الواقعي (الذي استعمل هذا الاسم المستعار) هو غي دي موباسان Guy de Maupassant.

لن يعود ضمير المتكلم؟ بدون شك لم يكن موباسان، الذي يصر على البقاء غائبا، والذي علينا ألا نشتمه وذلك بألا نفكر بأنه انشرح لرؤية جنازة. المدون هنا شخصية خيالية، يمر بمدينة خيالية (لوبان)، والذي يدخل هنا القصة الحقيقية، «قصة الجار الكريم»، السارد الثاني. قصته متضمنة في القصة السابقة، نظريا يوجه الحديث للسارد الأول، حتى وإن كان هذا وذاك يقصدان مرويا له محتمل: القارئ (المشتركون في جيل بلا *Gil Blas* أو الأجيال القادمة).

في هذه القصة التي شغلت بعض الصفحات، عدة هيئات سردية تتجلى وتترابط، أحيانا تتطابق. بعضها، مثل المؤلف، هي واقعية. القارئ نفسه، باعتباره طرفا –على الأقل بصفة ضمنية– في العقد التواصلي هو شريك متلفظ القصة التي تنبعث من جديد عند كل فعل قراءة. الآخرون هم مؤلفون مختلقون. يظهر أن الأول يعقد عن طريق الكتابة علاقة مع مرسل إليه مجرد؛ يكتفي الثاني بالكلام: إنه «راو» يروي... «حكاية كاملة»! هذا وذاك، إذا ما أخذنا بمصطلحات جينيت Genette، داخل المحكي: يمثلان جزءا من عالم الخيال الذي يرويانه، كل واحد يعبر عن طريق ضمير المتكلم. قصة الثاني، التي أدخلها السابق، هي محكي واصف *métadiégétique* بالنسبة لهذه الأخيرة. في بول دو سويف *Boule de suif*، جاءت الهيئة الساردة (المؤلف نفسه لا يشارك في الفعل الذي يصفه) خارج المحكي *extradiégétique*. لكي ننتهي من ملاحظة مع الأسف سوداوية بعض الشيء، لنضف بأن السيدة بابتيست Baptiste، شخصية خيالية، هي من داخل المحكي *hétérodiégétique*

بالنسبة للسارد الأول لكونها، مينة، لا ترتبط بالضرورة بأية علاقة تماس معه(62). نجد أنفسنا هنا أمام صورة شبيهة بصورة ألفونس دودي Alphonse Daudet، لما عبر بضمير المتكلم، متوجها لقارئ باريسي بحكاية الحبر وبغلته، مغامرة لم يشارك فيها مباشرة («بغلة الحبر» La mule du Pape، رسائل طاحونتي *Les Lettres de mon moulin*).

2.6 الأصناف الثلاثة من التبئير

يعني مفهوم وجهة النظر صيغة التلفظ. من الواضح أن الأمر يتعلق بطرح أسئلة من مثل: «من يرى؟ من أي منظور؟ في علاقة مباشرة مع الواقع أو باحترام مسافة ما؟» كل روائي يتساءل ما هو القدر المسموح به للتعبير عن شخصيته الخاصة في متن عمله، ما هي الحدود التي يمكن أن تبرز فيها آثار المتلفظ («تدخلات» المؤلف) على سطح الملفوظ. هكذا تعترف مارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar بأنها تحب طريقة القصة المسندة للمتكلم، حتى في إطار رواية تاريخية، لأنها تلغي وجهة نظر المؤلف. مع ذلك فالأمر يتعلق بمفهوم غامض ما دام يكتفي بمواجهة مدمني الذاتية بعقيدة موضوعية سائدة. إن أبحاث جورج بلين Georges Blin(63)، جان بويون Jean Pouillon (64)، تزفيتان طودوروف Tzvetan Todorov(65)، جيرار جينيت Gérard Genette(66)، جيب لنتفلت Jaap Lintvelt(67)، يمكن أن تلخص في الجدول التالي:

1. التبئير الصفر (جينيت): «نظرة الآلية».
رؤية من خلف (بويون).
سارد > الشخصية (طودوروف).
صنف مؤلفي-سلطوي actoriel (لنتفلت)

(62) - Voir G. Genette, "D'un récit baroque" in Figures II. Le Seuil, 1969, et "Discours du récit" in Figures III, Le Seuil, 1972.
(63) - Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman, Corti, 1953.
(64) - Jean Pouillon, Temps et roman, Gallimard, 1954.
(65) - Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Le Seuil, 1971.
(65) - Gérard Genette, Figures III, Le Seuil, 1972.
(67) - Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative, Corti, 1981.

2. تبئير داخلي: وعي ذات-فاعلة شاهدة:
رؤية مع.
سارد = شخصية
صنف فاعلي
3. تبئير خارجي: النظرة، الموضوعية الخالصة، لا تمثل أية شخصية؛ تقنية «المدرسة السلوكية behaviorisme».
رؤية من الخارج.
سارد < الشخصية
صنف محايد

ملاحظة: لاحظت ميك بال Mieke Bal منتقدة عدم ملاءمة مصطلحات جينيت: «في الصنف الثاني، الشخصية المبأرة ترى، في الثالث لا ترى، هي مرئية. هذه المرة ليس هناك فرق بين الهيئات السردية «التي ترى» لكن بين موضوعات الرؤية(68)».

يجب ألا ينسينا الترتيب الجيد لهذه الخطاطة الثلاثية بأنه في التطبيق، تكون الأشياء في نفس الوقت أكثر بساطة وأكثر تعقيدا. فبعد أن أدخلت الشخصية الرئيسية (إتيان لانتيي في جرمينال مثلا) وتم تحديدها كبطل، وجهة النظر المتبناة هي عامة وجهة نظرها أو إن لم تكن كذلك، هي وجهة نظر كل واحدة من الشخصيات. نمر إذن من وجهة نظر صفر، عالمة بكل شيء، إلى التقنية المنسوبة لـ«الواقعية الذاتية» حيث البؤرة ليست بؤرة المؤلف بل هي بؤرة أطراف الصراع في القصة. أغلب روايات القرن التاسع عشر تستعمل هكذا التبئير الداخلي ذو البؤرة المتغيرة.

3.6 الوضعية السردية

هل يجب أن نضيف للأنساق السابقة مفهوم «الوضعية السردية» التي، رغم أنها فيما يتعلق بتوليف الأصوات والصيغ، هي المحصلة الأدبية، الفاعلة، للنماذج المثالية؟ يلاحظ أولا بأنه هنا أيضا هناك شعور بثقل الهيمنة النظرية. لا يتردد جيرار جينيت Gérard Genette على سبيل المثال، في *الخطاب*

---

(68) - Mieke Bal, "Narration et focalisation", Poétique no 29, Le Seuil, février 1977, p. 113.

الجديد للقصة (لوسوي، 1983) عن إقامة توليفة جديدة ذات ثلاثة أصناف من التبئير. (ينظر الرسم المواجه).

هل هناك ما يبرر هذه المزايدة التصنيفية؟ هل الأمثلة المستخدمة دالة أم يتعلق الأمر بفضول متحقي؟ هناك بعض الخانات فارغة: يبدو أن النظرية تجاوزت الواقع! أما بخصوص رواية كامي Camus، هل هي في مكانها؟

متلفظ القصة (مورسولت) يجسد تناقضا تقنيا ويفحص جينيت Genette جميع الاحتمالات قبل أن يقبل الأولى، الأقل سوءا فيما يبدو.

مستوى/علاقة	تبئير	محكي غيري	محكي مثلي
خارج المحكي	0	طوم جونز (فيلدنج)	جيل بالاس (لوزاج)
	داخلي	*رسم صورة الفنان* (جويس)	*الجوع* (كنوت هامسون)
	خارجي	*The Killers* (همنجواي)	*الغريب* (؟) (كامي)
داخل المحكي	0	*الفضولي الوقح* (في دون كيخوتة لسيرفانتيس)	
	داخلي	*الطموح عن حب* (في *ألبيرت سافاروس* لبالزاك)	مانون لسكوت (أبي بريفوست)
	خارجي		

في الواقع، يمكن أن يتعلق الأمر بـ:
- تبئير خارجي بضمير المتكلم؛
- سرد مثلي المحكي homodiégétique محايد؛
- تبئير داخلي مع إسقاط جانبي paralipse كامل تقريبا للأفكار.

إن تحديدا للعلامات في القصة مثل هذا قد يبدو مبالغا فيه: ألن يكون المتخصص في السرديات سوى موظفا في مصلحة مسح المواقع محكوم عليه أن يؤطر دروب الإبداع الأدبي؟ يلاحظ أنه في هذه الحالة بالذات الأسئلة التي يثيرها جينيت Genette تحمل توضيحا جديدا. فالبطل-السارد في الغريب *L'Etranger*، مورسولت Meursault، «يحكي ما يفعل ويصف ما يتلقى، لكنه لا يقول (ليس: *ما يفكر فيه*، لكن:) *إذا ما كان يفكر في شيء ما*». البذر الإرادي ومحاذير آخر عرض تدل على أن الشعرية والنقد يلتقيان. يسمح تحليل سردي دقيق في الواقع بتجنب الأحكام التعسفية. إنه من المستحيل معرفة إذا ما كان لمورسولت Meursault وعي بأن يصمت أو ليس له ذلك. إن صيغة سارتر Sartre الثمينة التي نالها عن البطل العبثي، ووريث الواقعية الجديدة الأمريكية، الذي يشبه زجاجا «شفافا يكشف عن الأشياء ومعتم للدلالات(69)» تتميز بالاقتضاب لكنها توافق قراءة لا تحترم أصالة العقد السردي المقترح من طرف كامي Camus.

إن الوضعية السردية، الناتجة عن تراكب سجلين: سجلّ التعبير (الأدبي) وسجل صيغ الرؤية، لم تكن أبدا ثابتة، ولم تأخذ أبدا هيئتها النهائية. فرواية «تقليدية» ما (الأب غوريو *Le Père Goriot*، مونت-أوريول *Mont-Oriol*، الذهب *L'Or*) تبدأ عادة بسرد خارج محكي يرتبط بسرعة بتبئير داخلي. تمحو «قصة الحديث» (جيل فارن Jules Verne: ثوار بونتي *Les Révoltés de la Bounty*، فرنسوا موررياك François Mauriac: الصاغون *Le Sagouin*) مؤقتا حضور السارد أو الساردين؛ فكل شخصية تعبر عن نفسها مباشرة. الرواية الترسلية épistolaire، لما تجعل عددا من الباثين يتدخلون، تضاعف من وجهات النظر ومن الهيئات السردية؛ يحدث نفس الشيء لما يكون ما يعنينا قصة «تزامنة» (التأجيل *Le Sursis* لسارتر Sartre) أو الاتحاد، تحت شكل ملف، وثائق منبثقة من مصادر متنوعة: جيد Gide، مزيفو النقود *Les Faux-Monnayeurs*. في

(69) - J. P. Sartre, "Explication de l'Etranger" in Situations I, Gallimard, 1947.

صانعة الدانتيلا *La Dentellière* لباسكال ليني Pascal Lainé، ملك الأولن *Le Roi des Aulnes* لميشال تورنيي Michel Tournier أو العشاء في المدينة *Le Dîner en ville* لكلود مورياك Claude Mauriac، يداول الروائي بين وجهات النظر و/أو الهيئات السردية.

بخصوص الروايات المكتوبة في صيغة الحاضر، من الصعب تقرير إذا ما كانت توافق سرداً فعليا، مناجاة، مونولوجا داخليا، رؤيا شعرية أو أيضا تأملا فلسفيا. يبدو لبس الوضعية السردية بوضوح في نصوص متنوعة جدا مثل طيار الحرب *Pilote de guerre* (سان-أكزيبيري Saint-Exupéry)، صحراء (لوكلوزيو Le Clézio) أو الفندق الفخم *Splendid Hôtel* (ماري رودوني Marie Redonnet). لكن هل يتعلق الأمر هنا بروايات؟ فنسق التمثيل الذي تقترحه غير عادي جدا لكي يعتبرها الجمهور كذلك ومؤلفوها بدون شك لا يتمنونها كذلك أبداً. يتردد الناشرون بين تغييب الإشارة أو وضع خجول لأثرة label «رواية» على صفحة الغلاف.

صدى – الغيرة/المشربية

هناك عدد كبير من الروايات الجديدة التي ترصد ازدواجية العقد السردي، يجعل عنوان رواية روب-غريي Robbe-Grillet، الغيرة/المشربية *La Jalousie*، القارئ دفعة واحدة أمام اللبس. في الواقع، الكلمة متعددة المعاني وهناك على الأقل معنيان مقبولان يؤكدهما المعجم. أحدهما يتعلق بملمح الحياة الخيالية؛ الآخر يتعلق بعالم الأشياء:

الغيرة/المشربية *Jalousie*:

I. شعور مؤلم تولده، عند من يعانيه، رغبات حب قلق، الرغبة في الامتلاك الخاص للشخص المحبوب، الخوف، الشك أو اليقين من عدم وفائه.

II. مشبك من الخشب أو من المعدن من خلاله يمكن أن يرى الرائي ولا يرى.

روبير الصغير *Le Petit Robert I.*

فعلا، يلعب روب غريي Robbe-Grillet مع القارئ لعبة التخبئة حيث الرهان هو كشف هوية السارد. هذا الأخير، لأنه غائب باعتباره شخصية، له وجهة نظر عليمة بكل شيء، رغم أنه ممثل وليس مؤلفا للعمل الخيالي. إذا ما تم

تعاطي هذا الخليط، تكون وضعيته غيرية - مثلية المحكي hétéro-homodiégétique، أو متعالية المحكي transdiégétique، تنوع خنثوي يجب إضافته في نهاية الترسيمات المتعلقة بالسرديات! إنه إذن لما «مدرسة الرؤية» تبلغ في *الغيرة//المشربية* مثل هذا النفاذ، تنتهي الموضوعية القصوى بالامتزاج بذاتية مطلقة، يساعد ذلك تقوس الفضاء الأدبي.

إن الضمير المستخدم لتعيين بؤرة السرد هو المبني للمجهول. يوافق في عين ملاحظ مجرد، هذا «الأنا» اللاشيء "Je-néant" الذي تحدث عنه بروس موريسات Bruce Morrissette(70). شيئا فشيئا، الانتباه الأقصى الموجه لأقل فعل وحركة صادرة عن ألف ٨ ...، شخصية مركزية أو رئيسية في النص، تجعلنا نفهم بأن هذه *المعاينة* هي من عمل بصاص، مهووس، غيور. من يراقبه -ومن يصفه- هو زوجه. هذا هو مفتاح الكتاب: يتجسد السارد لدى فرانك Franck (العشيق المفترض)، هذه الشخصية الثالثة، التي رسمت مفرغة. دائما مبعدة من الملفوظ، هي حاضرة في كل لحظة في التلفظ ما دام يصدر عنها الخطاب، القصة أو المونولوج الداخلي، ثمرة فكرها القلق وهذيانها المؤول. إلى سؤالي «من يرى؟» و«من يتحدث؟»، لعله من المناسب إضافة: «من يفكر؟».

4.6 الزمنية

أزمنة الأفعال

على الصعيد النحوي، دلالة أزمنة الفعل تتوقف أساسا على استعمالها في السياق السردي. من المؤكد أن دورها أقل في الإشارة إلى الصيرورة الكرونولوجية (بالمعنى الثلاثي ماضي-حاضر-مستقبل) منها في الإشارة إلى تضاد وجهات النظر أو الهيئات السردية. هكذا يلقي واينريش Weinrich على المقتطف التالي من المرأة الخائنة *La Femme adultère* لكامي Camus ضوءا جديدا، انطلاقا من تحليل للتعارضات الزمنية.

ذبابة نحيفة كانت تحوم، منذ لحظة، في الحافلة، رغم أن نوافذها الزجاجية كانت مرفوعة. مخالفة للمألوف، كانت تروح وتجيء بدون أن تحدث طنينا، بطيران

---

(70)- Bruce Morrissette, Les Romans de Robbe-Grillet, éd. de Minuit, 1963.

مضى. اختفت عن ناظر جانين Janine، *رأتها* بعد ذلك تحط على يد زوجها الساكنة. *كان الجو* باردا. كانت الذبابة ترتعد عند كل هبة ريح رملية تحدث صريرا عند اصطدامها بالزجاج. في الضوء كانت السيارة *تتأخر*، *تتمايل*، تتقدم قليلا، نظرت جانين لزوجها.

> Une mouche maigre tournait, depuis un moment, dans l'autocar aux glaces pourtant relevées. Insolite, elle allait et venait sans bruit, d'un vol exténué. Janine la perdit de vue, puis la vit atterrir sur la main immobile de son mari. Il faisait froid. La mouche frissonnait à chaque rafale du vent sableux qui crissait contre les vitres. Dans la lumière le véhicule reculait, tanguait, avançait à peine. Janine regarda son mari.
> ألبير كامي، *المرأة الخائنة*، نشر غاليمار Albert Camus, La Femme adultère, éd. Gallimard

يقرر هارالد واينريش Harald Weinrich بأن تغييرات الزمن في بداية هذه القصة تعمل كإشارات تسمح للقارئ بأن يحدس كيف تكون مراتب الشخصيات. في الواقع كل انتقال ماضي ناقص-ماضي بسيط يتبع هنا بتغيير في فاعل الفعل. يمكن للقارئ إذن أن ينتظر بأن يبرز الذات الفاعلة الموصولة بالماضي البسيط: جانين، التي تم تعيينها هكذا باعتبارها «المرأة الخائنة(71)».

بالإضافة إلى ذلك، هذه الدلائل التركيبية يمكن أن يكون لها أثر على التقسيم خطاب/قصة. «نظرت جانين إلى زوجها» تعود فعلا إلى قصة ذات تبئير خارجي. «كان الجو باردا»، التي تتخذ الماضي الناقص للتعبير الأسلوبي من الأسلوب غير المباشر الحر، توافق إما «خطابا معاشا»، وإما وصفا. يحيد الماضي الناقص العلامات الشكلية التي تسمح بتمييز تلفظ المؤلف وأفكار الشخصية: المونولوج الداخلي نفسه مسرد narrativisé، إلا إذا كان لا بد، وهو نفس الأمر، من اعتبار أن القصة اضطلع بها وعي ممثل-شاهد، مماثل للمحكي homodiégétique.

هل يمكننا أن نوسع فكر واينريش Weinrich ونعتبر بأن، على الصعيد التاريخي، الاستعمال المعمم للحاضر يسجل في أيامنا هذه مرحلة جديدة في هذا المسعى للرواية من أجل أن تنسحب من القوالب المنمطة المنبثقة عن أعلام الواقعية؟ «بالزاك، فلوبير، زولا، وحتى بروست، الذين هم على النقيض

---

(71) - Harald Weinrich, Le Temps, Le Seuil, 1973

من هذا الأسلوب الحيوي في الماضي البسيط القريب من نفس فولتير. إذا كان نثر القرن الثامن عشر قد وضع تحت راية الماضي البسيط، سوف يحكم الماضي الناقص النثر السردي في القرن التاسع عشر». من هذا المنظور، ما الذي يقال عن القرن العشرين؟

في تركها جانبا للجوانب الصرفية-التركيبية لمقطوعات أكثر كثافة، تدرس المقاربة السردية تمثيل الزمنية تبعا لمقولات الترتيب، المدة والتردد.

الترتيب

كثيرة هي معالم الكرونولوجيا في الأدب الرواني الكلاسيكي. لعل المثال الأنسب توفره بداية حياة *Une vie*: يعرف القارئ منها عرضا التاريخ الذي تجري فيه القصة، لما تعلم جان Jeanne، بطلة موباسان Maupassant الشابة، اليوم على يوميتها: «قابلها على الحائط الورق المقوى الصغير المقسم إلى أشهر، يحمل في وسط رسم تاريخ السنة الجارية 1819 بحروف من ذهب. بعدئذ شطبت بضربة قلم الأعمدة الأربعة الأولى، حاذفة كل اسم قديس حتى 2 ماي، يوم خروجها من الدير».

لم يكن زولا Zola أقل دقة: «خرج الرجل من مارشيان Marchiennes على الساعة الثانية». هو أيضا أكثر توجيها: «دقت الرابعة في الساعة المصوتة بقاعة الاستقبال» (جرمينال *Germinal*). على العكس من ذلك لا بد لقارئ استعمال الزمن *L'Emploi du temps* من تفاني ومواظبة لكي يعيد ترتيب القطع الزمنية المتخيلة من طرف ميشال بيتور Michel Butor. كل عنوان فرعي يشير إلى الفترة المعالجة. مثلا سبتمبر، *جويلية*، *مارس* تدل على أنه في 4 سبتمبر يربط السارد ما سجله في 3 جويلية بخصوص حدث جرى في مارس!

إن العبادة المبالغ فيها للتأريخ تعرضت لتصوير كاريكاتوري في سالب-القلب *L'Arrache-coeur*، حيث بوريس فيان Boris Vian بدأ عدة فصول بإشارات زمنية ذات دقة عجيبة: 73 فيفريون févruin، 98 أفروت avroût، الخ.

قدمت بصفة عامة القصة على أنها *تالية*: زمن السرد يقع بعد اللحظة التي جرت فيها الحكاية (في القرن التاسع عشر، على الدوام ما بين عشرة وعشرين سنة، أي مدة جيل). يتعلق الأمر بسرد تابع. لكنه من الممكن أن يكون *متزامنا* (حالة اليوميات أو أغلب الروايات الحديثة)، أو مدرجة، سواء لما حدثان متزامنان مرويان بالتتابع، وإما لما تتشابك عدة فترات من الماضي، مثلما في البحث عن الزمن الضائع *A la recherche du temps perdu*.

في الأخير يمكن للسرد أن يكون متقدما: إنها حالة الاستباق. في التعديل *La Modification* مثلا، ليون دلون Léon Delmont يتصور خلال الطريق الذي قطعه بالقطار كيف يكون لقاؤه في روما بعشيقته، سيسيل Cécile (ينظر ص 72).

قد تساعدنا مصطلحات موروثة عن التقليد البلاغي وتسمح بإجراء بعض التوضيح لتقاطع القصص. يصلح الاسترجاع لتعيين ارتداد إلى الخلف؛ الاستباق هو تنبؤ. يشكل تنضيد الذكريات مادة البحث *La Recherche* المذكور آنفا. التلفظ بالمصير يمكن أن يتجسد منذ عنوان الرواية أو يقرأ ما بين السطور من خلال دلائل منبئة: العلامات التي قدمت لجوليان صوريل Julien Sorel في بداية الأحمر والأسود *Le Rouge et Le Noir* هي مستمدة من القدرية الرومنسية لكنها أيضا القوة المحددة لمعجزة العصور القديمة.

المدة

لاشك أنه يمكن، مع جيرار جينيت Gérard Genette، مراعاة وجود «تدرج مستمر، منذ هذه السرعة اللانهائية التي هي سرعة الإضمار، حيث مقطع منعدم في القصة يوافق مدة ما من الحكاية، حتى هذا المهل المطلق الذي هو مهل الوقفة الوصفية، حيث مقطع ما من الخطاب السردي يوافق مدة محكية منعدمة» (محسنات *Figures III*). مع ذلك، من اللائق، أن يؤخذ بالنسق النظري التالي الذي حسبه ز ح تعين زمن الحكاية (الواقع أو الخيال المسرود) و ز ق زمن القصة (الفعل السردي).

• ز ح = ز ق

المشهد، يكون عامة حواريا. لكونه أساسا محاكيا، يحقق نوعا من المعادلة بين زمن السرد والمدة الواقعية. مثال: المشاهد الحوارية في جاك القدري *Jacques le Fataliste*. تعارض هذه المسرحة للقصة، باستعمال مفيد، معمم في أيامنا هذه، لـ حاضر مشهدي يوافق استبطانا لوجهات النظر: طوبولوجيا مدينة شبح *Topologie d'une cité fantôme* (روب-غريي Robbe-Grillet)، الحضيرة *Parc* (فيليب صولرس Philippe Sollers)، موحا المجنون، موحا الحكيم *Moha le fou, Moha le sage* (طاهر بن جلون)، الخ.، أليست قبل كل شيء *أشعارا روائية*؟

• زق < ز ح

الإيجاز، أو التلخيص. وجهة نظر السارد حيث يكون يتدخل بقوة. مثال: الفصل ما قبل الأخير من *التربية العاطفية*:

سافر.
عرف كآبة المراكب، لسعات البرد تحت الخيمة، نشوة المناظر والآثار، أسى التعاطف المنقطع.
عاد.
خالط الناس، وما زالت له غراميات أخرى أيضا. لكن الذكرى الدائمة للأول جعلتها بلا طعم؛ ثم إن عنف الرغبة، رهافة الحس نفسها فقدها. حتى توقانه الروحي تضاءل. مرت أعوام؛ وتحمل عطالة نباهته وجمود قلبه.

غوستاف فلوبير، *التربية العاطفية*. Gustave Flaubert, L'Education sentimentale

يبدو أنه من الممكن أن يستخرج من هذا المقطع، الذي ليس فيه شيء غير عادي، القاعدة التي حسبها سرعة القصة تكون متناسبة عكسيا مع المدة الحقيقية (أو، إذا أدرنا: زق = $\frac{1}{\text{ز ح}}$).

• ز ق = ع، ز ح = 0

الوقفة، أساسا تكون وصفية. مثال: في صديقي الظريف *Bel-Ami* (II، I)، تنقطع القصة لتترك المكان لوصف طويل لروون Rouen مرئية من هضبة مجاورة مشهورة بمنظرها العام. يوقف القارئ قراءته (أو يقفز على هذه الصفحة) في نفس الوقت يوقف الركاب تقدمهم. نهاية الوقفة (النصية والسياحية) أعلن عنها عن طريق موباسان بمكر يسبق التباعد الساخر لـ صان أنطونيو San Antonio.

انتظر حوذي العربة أن ينتهي الركاب من الانذهال. كان يعرف بالتجربة مدة الإعجاب لجميع أعراق المتجولين.

غي دو موباسان، *الصديق-الظريف* Guy de Maupassant, Bel-Ami

• ز ق = 0، ز ح = ع

يسجل *الإضمار* حركة سردية معاكسة للسابقة. مثال:

[ثلاث شابات مرحات فارقهن عشاقهن منذ هنيهة]. وانفجرن ضاحكات. ضحكت فانتين Fantine كالأخريات. بعد ساعة، لما دخلت غرفتها، بكت. كان، فيما ذكرنا سابقا، حبها الأول؛ وهبت نفسها لهذا الطرليماس Tholymès وكأنه زوج لها، وخلفت البنت المسكينة طفلا.
فيكتور هيجو، *البؤساء* «في سنة 1817». Victor Hugo, Les Misérables "En l'anne 1817"

التعبير عن العواطف، ردود فعل فانتين Fantine غائبة؛ عبارة «بكت» تعمل كتلطيف: كان حزنها كبيرا بحيث أن المشهد الذي كان سيمثله تم حذفه. إن أثر السقوط على حالة فانتين Fantine (هنا نهاية الكتاب III) يكتسب كل قيمته الـ(ميلو)درامية من «أقصر السبل».

التردد

يمكن لإيقاع القصة (الذي كلما كان بطيئا، كلما كان حيويا) أن ينحل، هنا أيضا بدافع التبسيط، حسب تصنيف ذي ثلاثة حدود:
▪ قصة مفردة *singulatif*. يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة (أو، نفس الشيء، ع مرة ما جرى في ع مرة). في كانديد *Candide* مثلا: «التقى فماهما، برقت أعينهما، ارتعدت ركبهما، تاهت أيديهما».
▪ قصة تكرارية *répétitif*. يحكي ع مرة ما جرى مرة واحدة: انفجار القنبلة الذرية في هيروشيما حبي *Hiroshima mon amour*. استحواذ الفكرة على الذهن يأخذ مرة شكل إلقاء غنائي ملحن، ومرة أخرى شكل مقطوعة موجودة بالقوة انطلاقا منها تتعدد التنوعات حول موضوع ثابت.
▪ قصة ترددية *itératif*. يحكي مرة واحدة ما جرى ع مرة. هذه الصيغة السردية تقترب من الإيجاز sommaire. الزمن المستعمل هو الماضي الناقص imparfait. مثال: «هل من الممكن، قال له، أن أستطيع... [...]. هذا الحوار ينقل صنفا من الخطاب كثيرا ما يتمسك به م. د نمور M. de Nemours. في هذه القطعة من الأميرة دو كليف *La Princesse de Clèves*، نجد توليفا للمحتوى المقترح.

3

آفاق وأبحاث

1. حدود النظرية الأدبية

لما اقترحنا هذا المدخل للرواية، أردنا بذلك بيان تنوع المقاربات والمناهج التي قامت خلال قرن والتي سمحت بتجديد، الدراسات الأدبية أحيانا بصفة جذرية.

إن الحقول النظرية التي نتحتها اللسانيات، البنوية وعلم الشعرية عديدة. حققت هذه الاختصاصات نتائج متنوعة ولا شك أننا لا نستطيع الحكم عليها بسبب راهنيتها وانعدام مساحة زمنية كافية بيننا وبينها: فالبحث متواصل والمناقشات التي تنتج عنه توضح الاهتمامات والمسائل التي يثيرها.

من المفارقة، أنه من خلال التحليل الأكثر صرامة للواقعة الأدبية تبرز انحرافات منهجية مفاجئة. لم يكن من الصعب على النقد التقليدي أن يسخر من نظموم *Thune* (النظرية الموحدة للمكتوب) التي أجازها ريكاردو، والتي الت إلى الزوال تحت شكل تحريات متعددة (des cacoscriptures, de l'épithèse, de la congruation ou de l'hyperautoreprésentation). التكاثر غير المراقب للألفاظ الجديدة كان له بالفعل دور في خلخلة المقروئية النصية la lecturabilité (sic) de la lexique! ولكن بدون الذهاب بعيدا مع هذه المغالاة التي ليس هناك من لا يلاحظ غرابتها، هناك عدد من الباحثين سقطوا في فخ الهوس التصنيفي، ومضاعفة العبارات المتعالمة والتمحكات البيزنطية مما بعث الخوف من ظهور طريقة ثقافوية جديدة.

إن الشكلانيين الروس، *النقد الجديد* الأنجلوسكسوني، البنوية التشيكية الذين استوحوا بشكل من الأشكال المنظرين الفرنسيين، نموا الذوق في اتجاه فحص دقيق جدا للدال وأعادوا النظام الملائم بعد أن ساد الغموض الدراسات الأدبية التي هيمنت عليها خطابات حدسية، الملطخة بافتراضات مثالية أو مسلمات روحانية. كان رد فعل سليم إذن، موسوم بفضول متزايد في اتجاه المادية الأدبية: الصوتية، الكتابية، النصية. لكنه تم نسيان أن

الرواية، مثلها مثل أي شكل آخر فني، لا يمكنها أن تختزل إلى مجرد نتاج لتخلق ميكانيكي: إن الإفراط في العناية التقنية في النظرية الأدبية لا يراعي إلا الجوانب الشكلية للإبداع الروائي. أيضا لا بد من دون شك التمييز بين التجريد المتزايد للسرديات، ابتعادها الجلي أكثر فأكثر اتجاه الواقع الأدبي، والشعرية حيث تبدو الاهتمامات تميل أكثر لمحاصرة مرونة التلفظ، تنوع وجهات النظر والاختلاف الجمالي للرواية، أو الروايات.

2. سبل جديدة أمام شعرية القصة

في الخارج المطر ينزل... في الخارج الجو بارد... في الخارج الشمس مشرقة، الآن روب-غريي، *في المتاهة*، نشر دو مينوي، Alain Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe, éd. de Minuit.

المناقشة دارت في البداية حول مختلف أنواع الدخان، ثم، بالطبع حول النساء. السيد ذو الحذاء الأحمر قدم نصائح للشاب؛ عرض نظريات، روى نوادر، يضرب بنفسه المثل، متحدثا عن كل ذلك بلهجة أبوية، ببساطة فيها تهتك مرح. كان جمهوريا، سافر، عرف مسارح من الداخل، مطاعم، صحفا، وكل الفنانين المشهورين، الذين كان يسميهم بصفة حميمية بأسمائهم الشخصية؛ حدثه فريديريك Frédéric في الحال بمشاريعه، شجعها.
غوستاف فلوبير، *التربية العاطفية*. Gustave Flaubert, L'Education sentimentale

سوف أقوم بالتفاتة طويلة نحو الوراء قبل أن أصل إلى هذه الليلة الشهيرة. المرأة التي سوف تهمنا الآن من الواضح أنها كانت غير عادية. سوف أحاول أن أفهمها.
طاحونة بولوني Pologne هي ميدان للهو تقع على بعد ما يقارب كيلومتر واحد من مدينتنا الغربية على الطريق. في الواقع، منتزه المنظر الجميل يشرف عليها تماما. إذا ما أراد أحدهم يستطيع أن يبصق على سطح المبنى الفخم.
طاحونة بولوني Pologne، لماذا هذا الإسم؟ لا أحد يعرف شيئا. يدعي البعض أن حاجا بولونيا في طريقه إلى روما أقام في هذا الموضع هنا في كوخ.
بعد سقوط الأمبراطورية بقليل، اشترى رجل يدعى كوست الأرض، قام ببناء منزل السيد والأتباع الذي ما زال يرى.
جان جيونو، *طاحونة بولوني*، نشر غاليمار. Jean Giono, Le Moulin de Pologne, éd. Gallimard

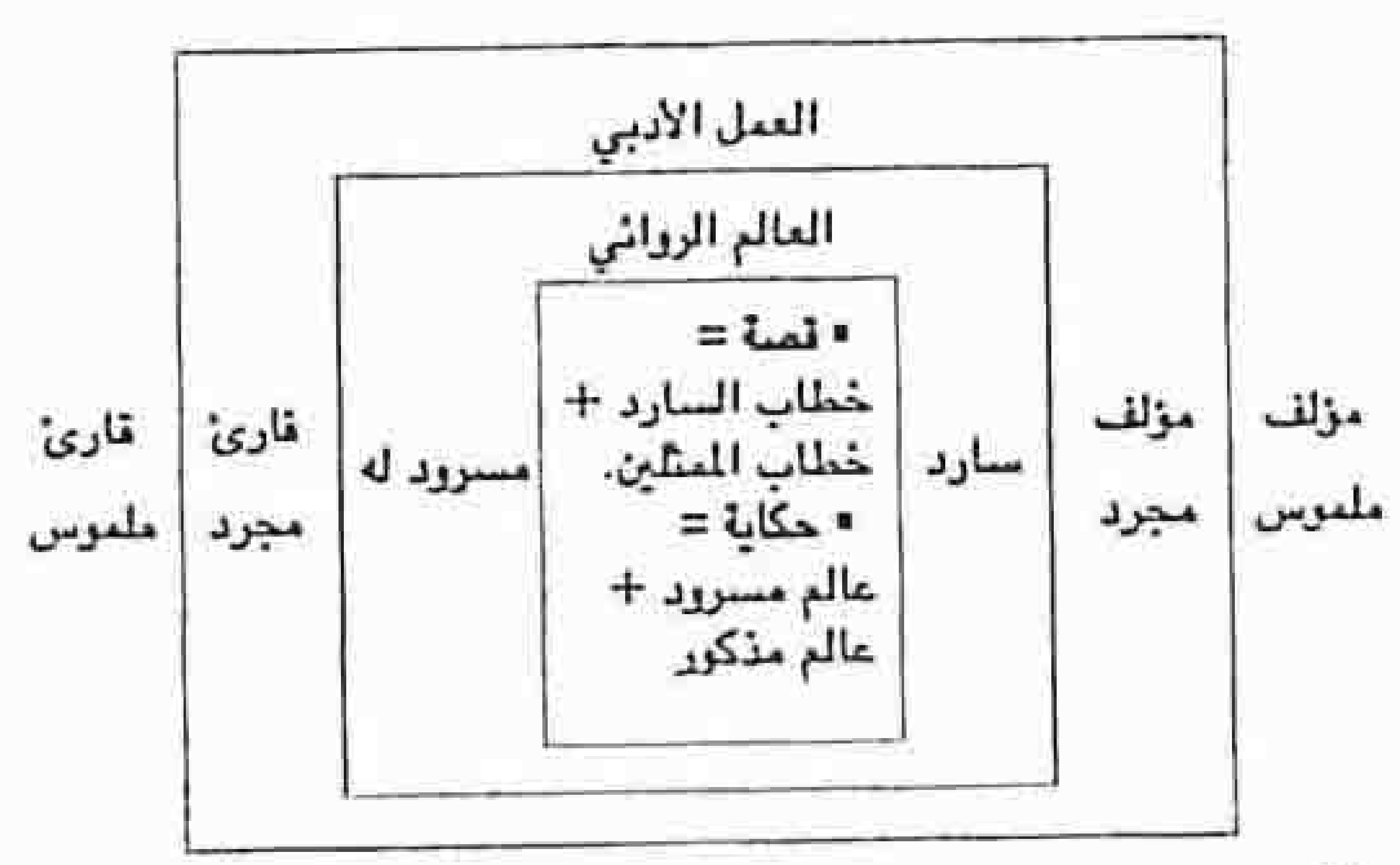
عالم روب-غريي Robbe-Grillet (المقتطف الأول) يمثل فعلا متاهة بالنسبة للقارئ: دلالة المنظومات المستشهد بها، التي تتنافى فيما بينها، متذبذبة. الصياغة، مهما كانت ممكنة على الصعيد اللساني، هي مضللة في المستوى المرجعي: لا يمكن للقراءة إلا أن تكون تهديمية. تتحدى كل محاولة تنظير تصنيفية (هل يتعلق الأمر بملفوظات سردية، وصفية أو خطابية؟) وتحفر مسافة بين البنية النحوية والبنية البلاغية، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. هذه المقاومة للغة ذات الصياغة الواضحة، المستغلة بصفة واسعة من طرف الرواية الجديدة، تدخل خلطا مستمرا في تحليل الدال وتكشف للنظرية الأدبية عن تضارب لا يمكن تجاوزه: إن الصيرورة التي تعطي للنص آثاره المعنوية تقع دون أو فوق ما نيل، *نصيا*.

المقتطف الثاني، المستمد من رواية اعتبرت واقعية، التربية العاطفية *L'Education sentimentale*، هي أيضا لا تخلو تماما من الغموض. كيف يمكن تأويل «الأحذية الحمراء» لـ م. أرنو M. Arnoux، توجيه الجمهوري (في 1840)، معرفته الموسوعية؟ من هو السارد؟ ما هي مقاصده؟ هل يقاسم فلوبير Flaubert انبهار فريديريك Frédéric بأبيه الروحي؟ هل يحض القارئ على الإعجاب مالك *الفن الصناعي* من خلال سذاجة شاب حامل لشهادة الباكالوريا أم على الضحك من فريديريك، الذي انطلت عليه هو نفسه تبجحات شخصية تبعث على السخرية؟ لا يوفر السياق المباشر أجوبة كافية. نتمنى أن يؤدي اللجوء إلى نماذج التداولية إلى بعض التوضيحات. في الواقع، الأفعال القولية Locutions والأفعال في القول Illocutions يمكن التعرف عليها بوضوح، أو بمصطلحات جاكبسون، الوظائف المرجعية والإدراكية. هناك تشاكلات كثيرة تتراكب -أو تتناقض-. من المستحيل معرفة إذا ما كان الذي بين أيدينا معارضة *ساخرة* أم وصفا جديا للواقع (أي واقع؟). يسمح التحليل الأسلوبي بتأكيد استحالة الإمساك بطابع الكتابة عند فلوبير Flaubert. يعلق عليه بيار غيرو Pierre Guiraud بالعبارات التالية: «يعبر الكلام (عاطفيا) في نفس الوقت على غرور الشخصية وسخرية السارد. هكذا فالأسلوب غير المباشر الحر يسمح بتحيين الشخصيات موضوعيا مع الاحتفاظ بهم تحت المراقبة الذاتية للمؤلف(1)». إن لعبة وجهات النظر يمكننا

---

(1) - Pierre Guiraud, Essais de stylistique, Klincksieck, 1963, p. 76.

أيضا أن تحلل بمساعدة التضاد الثنائي بين المحاكاة الخارجية allo-mimétique والمحاكاة الذاتية auto-mimétique الذي يدعونه آخرون المحكي من الداخل homodiégétique والمحكي من الخارج extradiégétique... إن سلامة هذه التمييزات البارعة واضحة: تبين غنى الرسالة السردية، لكنها لا تستفرغ أبدا فيض تعدد معانيها. يمكن تطبيق التصنيف الذي وضعه لنتفلت Lintvelt(2) على المقتطف الثالث:



ملاحظة:

المؤلف الملموس: جان جيونو (مانوسك، 1895-السابق 1970).

المؤلف المجرد: الفكرة التي تتشكل عن الجيونية انطلاقا من الأعمال المنسوبة لجيونو.

السارد:أنا، الذي سينكشف في نهاية الكتاب.

العالم المسرود:الحبكة الخيالية.

العالم المذكور:طاحونة بولوني (حيث وجودها الواقعي ثبت في مكان ما).

المسرود له: نحن (من؟).

القارئ المجرد:الجمهور العادي قارئ أعمال جيونو.

القارئ الملموس: اتفاقي.

---

(2) - Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative, Corti, 1981 (d'après la p. 32).

هنا أيضا، يبدو أن النظرية تصادف حاجة للتنظيم العقلاني الذي لن يستطيع أن يكشف عن سر الكاتب (وهو ما لا يتمناه أحد!)، ولا حتى سر العمل. ما هو السارد اللغز (الذي هو داخل المحكي أكثر منه متماثل مع المحكي) في القصة؟ إلى ماذا يعود سر العنوان؟ بالنسبة لقارئ (مجرد) فرنسي، المرجعية البولونية غير مألوفة لديه، خاصة في إطار منطقة خيالية، يدعى أنها ريفية، على شاكلة ما نجده في الأساطير الإغريقية. فضلا عن ذلك، إلى أي سجل غامض أو فقط رومانسي (في الفترة التي انتصرت فيها الوجودية الباريسية) ينتمي النموذج الاستبدالي الإيحائي لـ الطاحونة؟

تظل إشكالية *التناص*، التي عولجت من زاوية الحوارية dialogisme مع باختين Bakhtine، والسيميولوجيا التداولية sémiologie paragrammatique مع جوليا كريستيفا Julia Kristeva، أو الميثولوجينات mythologènes عند ريفاتير Riffaterre، حاضرة بصفة شاملة: سواء كان خيالا أو خطابا، يقول النص الروائي دائما أكثر، أو غير، ما هو ملفوظ فيه فقط. لكن، إذا ما أول واقعا ثقافيا له وجود سابق، يرجع أيضا -وفي نفس الوقت- إلى العالم الواقعي فيسميه، يبرز في مشهد، يوصف، يصنع له كيان أو يتم إعدامه.

3. من النظرية إلى التطبيق

لندرس المقطع التالي المقتطف من الخمارة *L'Assommoir* (المشاركون في زفاف جرفيز Gervaise وكوبو Coupeau يزورون اللوفر Louvre تحت صولجان مادينيي Madinier -الفصل III). كيف تسمح السبل المنهجية المفتوحة في فصول هذا العمل بتحليل المميزات الأساسية في رواية زولا؟

م. مادينيي، طلب بكل أدب أن يكون على رأس الموكب. كان مركبا عظيما، يمكن أن يتيه فيه الإنسان؛ وهو، مع ذلك، يعرف الأماكن الرائعة، لأنه جاء في العديد من المرات مع فنان، مع شاب شديد الذكاء، اشترت منه دار كبيرة للورق المقوى رسومات لتضعها على صناديق. في الأسفل، لما انطلق حفل الزفاف في المتحف الأشوري، انتابتها رجفة خفيفة. عجبا! لم يكن الجو حارا؛ القاعة تصلح أن تكون قبوا ممتازا. و، ببطء، تقدم الزوجان، الذقن مرفوعة، والرموش تطرف، بين الصخور الضخمة، الآلهة من المرمر الأسود خرساء في صلابتها الكهنوتية، الحيوانات المتوحشة، نصفها هرر والنصف الآخر نساء، بوجوه أموات، الأنف مسترق، الشفاه منتفخة. وجدوا

كل هذا بشعا جدا. لقد نحتوا الحجارة بصفة أحسن على أيامنا هذه. كتابة وجدوها بالحروف الفينيقية أدهشتهم. هذا غير ممكن!، لم يقرأ أحد هذا الطلسم أبدا. لكن م. ماديني M. Madinier، وهو على الدرج الأول مع السيدة لوريو Lorilleux، ناداهم، صاح تحت القباب:

«تعالوا إذن، ليس هناك شيء، هذه الآلات... إنه في الطابق الأول يجب البحث».

العري القاسي للمدرج جعلها خطرة. حاجب في هيئة فخمة، يرتدي سترة حمراء، كسوته موشاة بالذهب، بدا أنه كان بانتظارهم على المدرج، ضاعف من انفعالهم. حياهم بتبجيل، بمشية بطيئة جدا إلى أقصى حد ممكن، دخلوا في الرواق الفرنسي.

بعد ذلك، دون أن يتوقفوا، كانت العيون مفعمة بذهب الأطر، تابعوا صف القاعات، ينظرون الصور وهي تمر. كانت كثرتها لا تساعد على رؤيتها جيدا. كان لا بد من ساعة أمام كل واحدة، إذا ما أريد فهمها. ليس هناك سوى اللوحات المرسومة! هذا لا ينتهي. هذا كله من أجل النقود. بعد ذلك، في الآخر، م. ماديني M. Madinier أوقفهم فجأة أمام قارب المدوس Le Radeau de la Méduse! وشرح لهم الموضوع. كلهم، فهموا، ساكنين، صامتين. لما عادوا إلى المشي من جديد، لخص بوش الشعور العام: لقد دخنا.

في رواق أبولون Apollon، أدهش صحن المحكمة المجتمع، صحن يلمع، نير مثل مرآة، تنعكس عليه سيقان المقعد. الآنسة رومنجو Remanjou أغمضت عينيها، اعتقادا منها بأنها تمشي على الماء. تودي على السيدة غودرون Gaudron بأن تستوي وهي تدوس بحذائها، بسبب الوضع الذي كانت عليه. أراد م. ماديني M. Madinier أن يفرجهم على الوشي المذهب ورسوم السقف؛ غير أن هذا كسر أعناقهم، ولم يميزوا شيئا، بعد ذلك، وقبل الدخول في القاعة المربعة، أشار بيده إلى نافذة قائلا:

«ها هي الشرفة التي أطلق فيها شارل التاسع النار على الشعب».

في هذه الأثناء كان يراقب ذيل الموكب. بحركة منه طالب بالوقوف، في منتصف القاعة المربعة. ليس هنا إلا أعمال ذات قيمة عالية، قال ذلك بصوت خفيض وكأنه في كنيسة. داروا بالقاعة. سألت جرفيز Gervaise عن موضوع أعراس كانا Noces de Cana! من الغباء عدم كتابة الموضوعات على الأطر. توقف كوبو Coupeau أمام الجوكندة la Joconde، التي وجد فيها شبها بإحدى خالاته. كان بوش Boche وبيبيلا-غرياد Bibila-Grillade يتساران،

ويشيران بطرف العين إلى النساء العاريات: فخذا أنتيوب Antiope خاصة بعثت في ذاتيهما رعشة. وفي، الطرف الآخر، الزوج غودرون Gaudron، الرجل فمه مفتوحا، المرأة يدها على بطنها، بقيا مشدوهين، متأثرين ومنذهلين، أمام عذراء دو موريو Vierge de Murillo.

انتهت دورة القاعة، م. مادينيي M. Madinier أراد أن يعيدوا الكرة: وهذا متعب، اعتنى كثيرا بالسيدة لوريو Lorilleux، بسبب فستانها الحريري؛ و، في كل مرة تقاطعه يجيبها بجدية، منتصبا بصرامة. ولأنها تهتم بعشيقة تيتين Titien، التي وجدت أن لها شعر مثل شعرها، أوهمها بأنها مثل الجميلة فيرونيار، عشيقة هنري الرابع، تم تمثيل مسرحية حولها في لامبيغي Ambigu.

بعدئذ، انطلق العرس في الرواق الطويل حيث المدرستان الإيطالية والفلامندية. هناك لوحات أيضا. دائما لوحات، قديسون، رجال ونساء، بوجوه لا تفهم، مناظر سوداء تماما، حيوانات اصفرت، شتات من البشر والأشياء، حيث جلبة اللون القوية بدأت تتسبب لهم في وجع الرأس. م. مادينيي لم يعد يتكلم، قاد الموكب ببطء، الذي كان يتبعه بنظام، جميع الأعناق اعوجت والعيون في السماء. مرت قرون من الفن أمام جهلهم الذاهل، الجفاف الناعم لدى البدائيين، بهاء الفينيقيين، الحياة الخصبة والضوء الجميل لدى الهولنديين. لكن ما استرعى انتباههم أكثر، هم الناسخون، بحمالاتهم المقامة بين الناس، يرسمون بدون حرج: امرأة عجوز، صاعدة على سلم عال، تجيل فرشاة الكلس في السماء، الناعمة للوحة شديدة الاتساع، شدت انتباههم بصفة خاصة. شيئا فشيئا، مع ذلك، شاع الخبر بأن محفل عرس زار اللوفر؛ جرى رسامون، انبثقت ضحكة من بين الأشداق؛ فضوليون جلسوا على مقاعد، للمشاركة براحة في الحفل: بينما الحراس، شفاههم مزمومة، وقفوا يتأملون. والمحفل، غلب عليه الضجر، فقد احترامه، جر أحذيته المسمارية، دق بالأعقاب على الصحون الرنانة، مع وطء الجمع المشتت المتروك في وسط النقاوة العارية التأملية للقاعات.

إميل زولا، *الخمارة* Emile Zola, L'Assommoir

الرواية /الملحمة

برابرة العالم المعاصر، المحتفلون الزوليون ليسوا بعيدين عن الظهور كفندال مستعدين أن يقوموا، في مواجهة ثقافة غريبة عنهم، بأعمال تخريبية. بالنسبة لهم، الفن ليس اسمنت الشعور الوطني، لكنه مظهر استبعاد طبقي. القيم التي يتقمصونها غير مفهومة، مهانة، متدهورة، وفق

الموضة البالغة السخرية: فالتيرات مدنس. علمنة الأسطورة بادية بصفة خاصة من خلال التمثيل المرئاوي لأعراس كانا. عولجت الخرافة التوراتية هنا على التقليعة الواقعية لفجور مبتذل يأخذ صفات استعراض احتفالي.
إذن أصبحت ملحمة شعب بسبر هجاء جمع غير متعلم، في غمرة التخلف. غير أن السخرية لا تستبعد الجدية البورجوازية: يمنح المؤلف الكلمة لعدة شخصيات تنتمي لعدة فئات متواضعة. هناك عدة أصوات تسمع. «الجهل الذاهل» يمكنه أن يتحاور مع «النقاوة العارية وتأملية القاعات». ينظر *الرواية ونظرياتها* (ص. ٩).

التعالي النصي

مهما كان هذا النص قصيرا، يمكن على الأقل أن نلاحظ فيه مظاهر التعالي النصي التالية.
التناص: أعراس كانا Noces de Cana، من الدعابات التي نعثر عليها في حياة *Une Vie* لموباسان Maupassant (تحوير من كانا Cana إلى غاناش Ganache)؛ موضوع الابتذال، جاء من عند فلوبير Faubert مع زفاف إما بوفاري Emma Bovary بيونفيل Yonville. *الميتانصية*: التعليق على الأيقونيات. *التعلق النصي*: موضوع احتفال الكرمس kermesse الشعبي، الحاضر في اللوحات الفلامندية، يشتغل باعتباره تضمينا mise en abyme في مجمل المقطع؛ جيرار جونجونبر Gérard Gengembre، في طبعته المعلق عليها للخمارة *Assommoir* (مطابع بوكيت)، يلاحظ تبعا لجاك دوبوا بأن زيارة اللوفر لعلها إعادة كتابة للجولة الصاخبة لمدام بوفاري وهي تقطع روون Rouen في عربة جياد ذات ستر نازلة (مادام بوفاري *Mme Bovary*، III، 1).
ينظر *مفاهيم وأدوات عصرية* (ص. 11).

الرواية باعتبارها نوعا خاصا

نوع *مختلط* حسب الصيغة الموروثة منذ العصور القديمة. قصة أحداث («ببطء، تقدم الزوج»، «إذن، دون توقف»، «انتهت دورة القاعة»، «انطلق العرس...») ومحاكاة مباشرة (خطاب الشخصيات) بالتناوب.
الأداء والملفوظ السردي. زيارة اللوفر كانت خيالية: إنها «حكاية مختلقة»، كتبت لتعليم القارئ أو لتسليته. إلى جانب هذا النوع القديم يمكن أن تنضاف خصوصيات موضوعاتية: تأريخ لحوادث اجتماعية، رواية الأخلاق، طبيعية، شعبوية، الخ.

دراسة سجلات *اللغة* تظهر تنازعا بين لغة المؤلف (في حدود «الكتابة الفنية») واللهجة الفردية للشخصيات ("sacredie" ، "c'était tape" الخ.) قلت في أثناء ذلك القصص المتحدث بها: يهيمن الأسلوب غير المباشر الحر، والحوار مُسرد).

أعراف النوع. يحترم زولا طقس الخطاب الواقع الذي أنشأه السابقون. النص سردي، خضع الوصف لرؤى الشخصيات-الشاهدة. تابعت حركة الكتابة تنقلاتهم واحترمت بنية فضائية متزمتة إلى حد كبير: «في الأسفل»، «المدرج»، «الصحن»، «رسومات السقف».

جاء الرسم واقعيا؛ لا يخلو على من بعض *التعدد الدلالي.* ما هو المعنى الذي عينه له زولا؟ كيف قرئ من طرف معاصريه؟ إلى أي تأويل أخضعه قارئ من القرن العشرين؟ *فالعمل* مفتوح إلى حد كبير بحيث يتمنع عنه معناه جزئيا؛ كما تشهد الرسومات -التي تكون أحيانا متناقضة- والتي تصحب طبعات الجيب المعاصرة. تبعا للسياقات التاريخية أو الصيغ الإيديولوجية، لم يستقبل الكتاب (ومؤلفه) بنفس الصفة.

الواحدية أو الحوارية. هل *الخمارة* تكشف لافتراضات من مثل: «يجعل تعاطي الكحول من الرجال حيوانا، ومن الطفل ضحية، ومن المرأة شهيدة»؟ لا شك من ذلك، غير أن هذا القول الحكمي من غير الممكن أن يضطلع بحبكة يكون مغزاها، متعدد الشكل، غامض، ومحير لعلنا نعثر عليه في شيء آخر. مع ذلك، ليس هناك ما يسمح انطلاقا من هذه الصفحة باستنتاج الالتزام السياسي لزولا ولا الأطروحة الفلسفية المضمرة في قصته. ينظر *المقاربة النوعية* (ص. 16).

اللغة الروائية

المناص الخارجي (العتبات، عنوان فرعي، الإهداء، التقديم، السلسلة، الخ) ليس واضحا في هذا المقتطف. نعلم مع ذلك بأن هذا الأخير مستمد من الخمارة *Assommoir*، التي ظهرت في 1877، المسجلة في سلسلة الروجون ماكار *Rougon-Macquart*، *التاريخ الطبيعي والاجتماعي في فترة الأمبراطورية الثانية* وأن الأمر يتعلق بنص لإميل زولا Emile Zola، إذن عرف عن المؤلف أنه طبيعي مشغول بالمناهج الوضعية والطب التجريبي: هذا أيضا يدخل نمطا ما من القراءة.

السرد. كيف يتم الانتقال من التاريخ المفترض إلى القصة؟ كيف تنقسم الأنساق المحكية والمحاكية؟ يلاحظ أنه إذا ما كانت الشخصيات والوضعية خيالية، تكون تأثيرات الواقع بصفة خاصة متعددة. إن الاندراج في الواقع يتم من خلال الملاحظات المسجلة حول الإطار الفضائي-الزمني.
الوصف. على الصعيد الشكلي، يخضع لميدان «الواقعية الذاتية»: المداولة بين الماضي البسيط/الماضي الناقص تصاحب الانتقال من الملاحظ إلى الواقع المرئي. وظائف النماذج الاستبدالية الوصفية عديدة: إخبار القارئ، ترجمة نفسية الشخصيات، إدراج الرواية في مجموع من الأنماط القديمة والقوالب القابلة لأن تؤكد الوهم التجسيدي وتنمي الانطباع بمشابهة الحقيقة.
الشخصيات. في هذه اللحظة من الرواية لا تتحدد الشخصيات أبدا برسم إطار لهم ولكن بأسمائهم، بطباعهم (سلوك، مواقف، حركات) وبكلامهم. ينظر *محاولة التنميط* (ص. 33).

القراءات المتعددة

يبدو أن موقف مختلف أطراف الصراع وهي تطوف في أرجاء القصر المنيف الذي أصبح مقرا للسلطة الملكية، ثم قصرا إمبراطوريا، وأخيرا معبدا للثقافة، يستدعي نقدا من نمط *اجتماعي*: كيف تتعامل البورجوازية الصغيرة والطبقات الشعبية مع البنيات الفوقية الرمزية؟ كيف ينعكس أطراف الصراع الاجتماعي حتى في «حب الفن»؟
هذا التمثيل الخيالي لا يستبعد سيناريو آخر، أقل وعيا: وهو المتعلق بالدوافع الفردية التي تبرر الاهتمام بهذه اللوحة أو تلك. تبدو الإيحاءات الجنسية واضحة للعيان، لكن ظواهر التماهي والإسقاط تستدعي تحليلا *نقديا-نفسيا* معمقا. إذا ما اعتني بالتمييز بين التأويل (للنص) والدراسة النفسية للسيرة الذاتية (للكاتب)، يمكن التساؤل حول الطريقة التي يكشف بها لاوعي زولا عن نفسه من خلال اختياراته الأيقونية. إن التفسيرات المنطقية لا تكفي. يلاحظ بأن الابتذال هنا هو إحدى الصيرورات التي يتم عن طريقها الالتفاف حول الرقابة لكي يتم ذكر موضوعات إباحية فيستمتع بها عن طريق نسبتها إلى الآخرين. تنظر *القراءات المنطقية النفسية-الاجتماعية* (ص. 50).

دلائل وعلامات

إن أغلب الواقع الموصوف في هذا المقطع مكون من عناصر مسننة مسبقا (تتابع قاعات المتحف) أو من قوالب منمطة (تأملات الشخصيات) ويقترب من *قاموس الأفكار المتلقاة*. إن الأمر يتعلق بإعادة الاكتشاف أكثر مما يتعلق بالتعرف: هذا هو ثمن الوهم التجسيدي.

أدخل *الخطاب* مختلف وظائف اللغة التي يمكن أن تلاحظ سواء انطلاقا من ترسيمة جاكبسون، سواء على ضوء التداولية *وأفعال اللغة*. نتعددية الأصوات تظهر في عدة مستويات. تتآلف الحوارات وأحاديث مختلف الشخصيات مع الأحكام الضمنية للمتلفظ. تعميم الأسلوب المباشر الحر، استعمال الماضي «التاريخي»، اللجوء للضمائر غير المحددة، غياب كل تدخل للسارد أعطت جميعها للمقطع صفة تاريخ حوادث معبر عنها بحياد يفرضه الاشتغال بالعلم، الحضور المتخفي للمؤلف البادي في الملفوظ من خلال كل بلاغة عدم الرضى المشفوع بالسخرية. ألا يعد هذا النص معارضة ساخرة لتنقل فصيلة عسكرية تحت القيادة العليا لماديني Madinier؟

ينتظم النص حول *تشاكلين*. يتعلق الأول بالكتابة الواقعية التقليدية. يعتمد الثاني على تنميط قديم من أصل رومانسي والذي يوجد في هيئة التذاذ بالتشاؤم الاعتيادي... الاستشهادات في الواقع كثيرة: إضافة إلى الأماكن، التي هي نفسها مستمدة من التاريخ، يلاحظ حضور قارب الدوس *Radeau de la Méduse*، وهو لوحة مؤثرة بأبعادها وبما تحمله من شتى الحقائق، وهي معروفة جيدا، حولها توجد شهادة مفخمة. تبين الإشارة إلى شارل التاسع (الذي اضطهد البروتستانت وليس الجماهير العاملة!) أيضا كيف يصبح التاريخ لما يخرج من فم ديماغوجي. لكن الأكثر إثارة للانتباه يبقى بدون شك الحركة التي منحها زولا لهذا القسم البسيط الذي يعالج فيه طريقة رسم الثورة. تم استقبال الشعب في الأول وكأنه في معبد، لكنه سرعان ما سقط في المعاناة بسبب عودته إلى همجيته الأصلية باعتباره حشدا من البرابرة.. من الغريب أن المدافع على العمال ضحايا الرأسمالية لا يبدي أي عطف هنا على الزوار غير المتعلمين الموصوفين من طرف فلوبير بالرعاع الذي خرب التويلوري Tuileries. مازلنا بعيدين عن المثل الديمقراطية وعلى «فجر البروليتاريا» التي اعتقد ماركس بأنه تنبأ له في سنة 1848 على ضوء باريس المشتعلة. ألا يكذب زولا ما دعا إليه بأسلوبه التهكمي، متحررا من الوهم بصفة عميقة؟ ينظر *إسهامات اللسانيات* (ص. 62).

إنتاج المعنى

من المؤكد أن بُعد المقتطف محدود جدا لا يمكّن من محاولة تحليل بنوي مقنع. أضف إلى ذلك، على عكس سونيتة، حكاية وحتى فصل، هذا المقطع لا يمكن أن يعتبر نسبيا كمستقل أو مسير ذاتيا. بيد أن الأمر فعلا يتعلق بوضع في مشهد لموضوع يصلح أن يثار حوله حشد من الأسئلة.

كيف تنتظم القصة؟ وفق أية قواعد تقسم إلى فقرات؟ هل التركيب «يتوالى» منطقيا أو عاطفيا؟ هل تندرج فيها ارتدادات إلى الوراء أو استباقات؟ هل تفيدنا معرفة الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية: هل هناك إمكانيات سردية أخرى محتملة. أما بخصوص *النسق الفاعلي*، تؤكد هنا على انقسام ثنائي في أثنائه تنعكس الأدوار. فالذات المشاهدة، محفل العرس -الذي انتهى بأن لم ير شيئا- أصبح بدوره موضوع هزء، لوحة حية فعلا برزت كنموذج في ورشة لفنانين مندهشين. ينظر *التحليل البنوي* (ص.75).

النظرية الأدبية

هناك عدة مشاكل يمكن توقعها من زاوية السرديات، مكونة بذلك أمثلة هامة لبناء النماذج النظرية.

الهيئة السردية. من يتكلم؟ لا شك أنه المؤلف، كيان مجرد لا يتنصص هنا أي سارد مماثل للمحكي. جاء امحاؤه بحيث أن *الوضعية السردية* تؤدي إلى تناقض: يبدو الواقع وكأنه يعبر عن نفسه بنفسه، خارج كل إيديولوجيا. إنها إحدى الحيل التي أفرزتها التقنيات الإيهامية للواقعية.

وجهات النظر. إنها متغيرة: فالتبئير مضاعف، لكنه دائما ذاتي. فالمشهد موصوف أولا من خلال رؤية أعضاء المحفل، ثم الذين يترددون على اللوفر Louvre هم الذين أخذوا مكانهم.

تسمح *دراسة المدة* بظهور مطابقة مطلقة بين زمن الحكاية وزمن القصة. ليس هناك وقفة وصفية. إثارة الحديث عن الرسومات (أيضا لوحات، أطر مذهبة، صور!) هي تماما محكية ومختزلة في وظيفتها الرمزية. في نظر الجمهور، في عالم لا تحكمه سوى القيم المادية، الفن لا يتذوق، إنما يستعرض. هكذا لعل هذه الصفحة من الخمارة *L'Assommoir* توفر أخيرا، بالإضافة إلى انعكاس العالم الخارجي -أو الدلائل التي تشكله-، *مرآة* للعمل نفسه. ينظر *الشعرية والسرديات* (ص. 89).

توجيهات بيبليوغرافية

1. معاجم موسوعات

الموسوعة الكونية *Encylopaedia Universalis*

معجم آداب اللغة الفرنسية *Dictionnaire des littératures de langue française*، بورداس Bordas، 4 أجزاء، 1984.

معجم الآداب *Dictionnaire des Littératures*، لاروس Larousse، 2 جزءان، 1985.

معجم أعمال القرن العشرين *Dictionnaire des oeuvres du XXe s.*، لوروبير، Le Robert، 1995.

معجم الرموز *Dictionnaire des symboles*، روبير لافونت Robert Laffont، 1969.

موريي هـ. MORIER H. معجم الشعرية والبلاغة *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*، المطبوعات الفرنسية PUF، 1961.

ديكروا .DUCROT O وطودوروف ت. .TODOROV T المعجم الموسوعي لعلوم اللغة *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*، لوسوي Le Seuil، 1972.

لانسبيرغ هـ. .LANSBERG H معجم *البلاغة الأدبية*، ميونيخ، 1960.

بريمنجر ألكس PREMENGER Alex، موسوعة برنستون للشعر والشعرية *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*، طبعة مراجعة، المطبوعات الجامعية لبرانستون، 1974.

غريماص أ.-ج. وكورتاس ج.، المعجم المعقلن لنظرية اللغة *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*، هاشيت، Hachette، 1979.

2. مجلات متخصصة

الشعرية، لوسوي. Poétique, Le Seuil.

ابلاغات، لوسوي. Communication, Le Seuil.

الأدب واللسان الفرنسي، لاروس. Littérature et Langue française, Larousse.

لغات، ديديي /لاروس Langage, Didier/Larousse.

أرشيف الآداب المعاصرة، وبالنسبة للقرن العشرين، ليكوزاتيك *L'Icosathèque*، ميناردو Minard.

▪ تم تقديم الاتجاهات الحديثة للرواية في مجلة *مقتطفات*، شان–فالون Recueil, Champ-Vallon.

▪ العدد 8 الخاص *بالرواية* («مناقشة حول رواية اليوم»، سبتمبر 84)، العدد 69 الخاص بالمغايرة («الكتابة اليوم»، أفريل 85)، العدد 19 الخاص باللانهائي («أين وصل الأدب؟»، صيف 87) تعالج جميعا وضعية الرواية في فرنسا.

3. أعمال ذات تأليف جماعي

▪ لقاءات المركز الثقافي العالمي بسيريزي – لا – صال Cerisy-la - Salle نشر أغلبها في 18/10:

– *السبل الحالية للنقد*؛

– *الرواية الجديدة: البارحة، اليوم* (1 – مسائل عامة؛ 2 – تطبيقات)؛

– *بيتور* Butor؛

– *كلود سيمون* Claude Simon؛

– *روب–غريي* Robbe-Grillet؛

– *بوريس فيان* Boris Vian (2 جزءان).

▪ *النقد الاجتماعي* (أعمال ملتقى فانسان Vincennes)، باريس Paris، ناثان Nathan، 1979.

الرواية الحديثة (أعمال ملتقى ستراسبورغ Strasbourg)، باريس Paris، كلينكسيك Klincksieck، 1971.

4. قراءات قاعدية

تم ترتيب الأعمال الآتية وفق تاريخ نشرها أو ترجمتها إلى اللغة الفرنسية. يمكن هكذا تقدير تطور النقد الجامعي واتجاهاته الكبرى.

ظهر العديد من المقالات في البداية في مجلات، ثم أعيد نشرها في هذه الكتب. بعضها، حسب عادات النشر، أعيد نشره في سلسلة الجيب.

▪ لوكاش جورج LUKACS Georges، نظرية الرواية *La Théorie du roman*، 1920؛ ترجم عن الألمانية في 1963، غونتيي Gonthier.

سخر لوكاش الفلسفة، علم الاجتماع، التاريخ لخدمة رؤية إجمالية للرواية. فالأدب الملحمي العظيم يمثل تعبيرا عن الحضارات التي تشكل كلا منجزا ومنغلقا؛ أما البنيات الممكنة للعالم الروائي فهي تناسب الحضارات «الاشكالية». تمت معالجة ثلاث مراحل للرواية المعاصرة: المثالية المجردة (مع دونكيشوط *Don Quichotte*)، رومانسية زوال الوهم (حيث التربية العاطفية *L'Education sentimentale* هي النموذج) وعمل انتقالي: سنوات التعلم *Les années d'apprentissage* لولهلم مايستر دو غوتة Wilhelm Meister de Goethe.

يمكن التوسع في قراءة عمل لوكاش من خلال أطروحة كاترين صورنسن رافن يورجنسن Kathrine Sorensen Ravn Jorjensen: نظرية الرواية، موضوعات وصيغ *La Théorie du roman, Thèmes et mode*، كوبنهاغ Copenhag، 1987.

▪ غولدمان لوسيان GOLDMANN Lucien، من أجل علم اجتماع الرواية *Pour une Sociologie du roman*، باريس Paris ، غاليمار Gallimard، 1964.

المجتمع الذي تنمو فيه الرواية هو «المجتمع الفرداني المعاصر». هناك تماثل بين الشكل الأدبي للرواية والعلاقة الواقعية للناس بالثروات عامة. تلك هي الفرضيات الأساسية التي ينمو منهج البنوية التوليدية انطلاقا منها. إن تحليل غولدمان الدقيق للإنتاج الروائي لعدة كتاب، خاصة مالرو Malraux، قاده في النهاية إلى تمييز مضامين وبنية العمل الفني: جاءت الأولى «إيديولوجية -ضديدة»، على عكس الثانية التي سمحت ببروز وزن الإيديولوجية على شخصيات «إشكالية» (أستعير التعبير من لوكاش)، محكوم عليها بالتشيؤ.

▪ نظرية الأدب *Théorie de la littérature*، قدمه وترجمه تزفيتان طودوروف Tzvetan Todorov، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1965.

مجموعة من المقالات للآباء المؤسسين لـ«الشكلانية الروسية». ولدت في خضم الغليان الثقافي للعشرينيات، كما انبثقت عن هذه الحركة اللسانية البنوية. قامت كذلك بتحقيق إحدى المحاولات الأولى لنقل النقد إلى ميدان النظرية الأدبية؛ والبلاغة التقليدية، إلى ميدان «علم الفن الشعري».

▪ غريماص أ. -ج. GREIMAS A.-J.، الدلاليات البنوية *Sémantique structurale*، باريس Paris، لاروس Larousse، 1966.

يحاول هذا الكتاب أن يعوض التأخر المتراكم للدلاليات اتجاه فروع

اللسانيات الأخرى. في تأكيده على أن دلالات العالم البشري تقع في مستوى التلقي، اضطلع غريماص بمهمة تحليل الوقائع الجمالية انطلاقا من مفاهيم لسانية ومناهج البنوية. ألحق غريماس بالمسائل النظرية للمنطق الصوري، دراسة معمقة للنماذج الفاعلية ووصفا منهجيا للعالم الروائي لبرنانوس Bernanos.

جاء امتداد قراءة هذا العمل فعالا في قراءة «في المعنى، محاولات سيميائية *Du sens, essais sémiotiques* »، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1970.

▪ كوليت هنري COULET Henri، الرواية حتى الثورة *Le Roman jusqu'à la Révolution*!

▪ رايموند ميشال Raimond Michel، الرواية منذ الثورة *Le Roman depuis la révolution*، باريس Paris، أرماند كولين Armand Colin، 1967.

محاولة توفيق بين التحقيب التاريخي، التعاقب الأدبي، وتجانس ما لأغراض والاهتمامات الإيديولوجية. احتوى الجزء الثاني على ملحق فيه مختارات من النصوص النظرية والنقدية.

▪ أورباخ أيريك AUEBACH Erich، محاكاة *Mimésis*، 1946! ترجم عن الألمانية في 1968، باريس Paris، غاليمار Gallimard.

من كبار الكلاسيكيين. درس أورباخ، من خلال مونوغرافيات تبتدئ بالأوديسة وتنتهي عند فيرجينيا وولف، الطريقة التي تم من خلالها تمثيل الواقع في الأدب الغربي. إن قراءة أورباخ التي تأسست على معرفة مستقصية للأعمال ولسياقها التاريخي، تنتسب لتقليد المقاربة الفيلولوجية للنصوص.

▪ سبيتزر ليو SPITZER Leo، دراسة الأسلوب *Etudes de style*، ترجم عن الأنجليزية وعن الألمانية، بارس Paris، لوسوي Le Seuil، 1970.

تسع دراسات تنتسب لأدق التعاليق الفيلولوجية تناولت كتابا من القرن الرابع عشر حتى اليوم. يهدف منهج ليو سبيتزر إلى استخراج «الجذر etymon» المميز لكل كتابة. تحليلاته المفيدة تظل نموذجا للنوع.

▪ كريستيفا جوليا KRISTEVA Julia، نص الرواية *Le Texte du roman*، نو هاغ-باريس The Hague-Paris، موطون Mouton، 1970.

بعد أن عرفت السيميولوجيا باعتبارها وضعا لإواليات (axiomatisation) للأنساق الدالة، وطرحت خصوصية الرواية المتنامية في «القصة الملحمية التي توقفت عن التشكل في أوروبا حوالي نهاية القرون الوسطى مع انحلال

أخر جماعة أوروبية، أو بالأحرى تفكك الوحدة القروسطية المؤسسة على الاقتصاد الطبيعي المغلق والذي تهيمن عليه المسيحية»، على ضوء النحو التوليدي، قامت المؤلفة بتحليل نص أنطوان دولاصال: *جيهان دوسنتري*. حيث يمكن أن تبدو المفردات، وكذلك المفاهيم، خفية بالنسبة للقارئ الذي لم ينبه إلى ذلك بصفة مسبقة.

• بارث رولان BARTHES Roland س/ز *S/Z*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1970.

انطلاقا من قراءة عميقة لقصة لبالزاك Balzac، سارازين *Sarrasine*، يقترح بارث منهجا يختفي خلف مفهوم تعدد المعنى لكي يسمح بتعددية الرؤى النقدية للنص الأدبي.

• طودوروف تزفيتان TODOROV Tzvetan، شعرية النثر *Poétique de la prose*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1971.

الأدب ما هو سوى نوع من التكثيف لبعض خصائص اللغة. لكنه بدوره نظرية للغة. سلسلة من المقالات، تم تحريرها ابتداء من 1964، تسائل على التوالي الأوديسة *Odyssée*، مغامرة غرال *La Quête du Graal*، *ألف ليلة وليلة*، الديكاميرون *Le Décaméron*، وتبحث عن استخراج الأوجه الشكلية المكونة لشعرية.

• ريفاتير ميخائيل RIFFATERRE Michael، محاولة في الأسلوبية البنوية *Essais de stylistique structurale*، نشرت بالفرنسية في 1971، باريس Paris، فلاماريون Flammarion.

رغم أن النصوص المدروسة هي أساسا مستمدة من الشعر، تخص الملاحظات النظرية للمؤلف جميع أشكال الإنتاج النصي، بصفة نادرة. يهتم م. ريفاتير خصوصا بدور الإكليشيهات، بالقوالب النمطية، بالكفاءة الثقافية في توليد الواقعية الأدبية.

• بورنوف رولان BOURNEUF Roland و ولات ريال OUELLET Real، عالم الرواية *L'Univers du roman*، باريس Paris، المطبوعات الجامعية الفرنسية PUF، 1972.

فيه يقترن التحليل الموضوعاتي (الزمن، الفضاء) بمجالات بحث في ميادين نفسية-اجتماعية (إنتاج الرواية، تلقيها) وبدراسة لبعض أوجه التقنيات السردية (الحكاية، وجهة النظر، الشخصيات).

• ديكرو أوصوالد DUCROT Oswald، القول والامتناع *Dire et ne pas dire*، باريس Paris، هرمان Hermann، 1972.

عن طريق مفاهيم التضمين والاحتمال، يحاول كتاب ديكرو، الذي يتموقع خلف منظور لساني، دلالي ومنطقي، أن يحدث ترتيبا في ميدان حيث الوحدات مشتتة، غير منفصلة، تمتنع عن كل تسنين. في التحاقه بأبحاث التداولية، يقيم ديكرو تمييزا بهم أيضا السرديات: ما قيل (الخبر) واضح بالنسبة للمخاطب. على العكس من ذلك، كل ما يتعلق بالتعبير، ما نسميه على التوالي معنى مجازي، وجه بلاغي، إيحاءات، لا يكون إلا متضمنا وخافيا. لأن الرواية، مثل كل لغة، تضع أمامنا مجموعة من الاحتمالات التي هي في حاجة إلى الدراسة.

▪ روبرت مارث ROBERT Marthe، رواية الأصول وأصول الرواية *Roman des origines et origines du roman*، باريس Paris، برنار غراسي Bernard Grasset، 1972.

يوسع الكاتب من المفهوم الفرويدي لـ«الرواية الأسرية» إلى التاريخ وإلى بنيات الروايات التأسيسية الكبرى، مثل دونكيشوط *Don Quichotte*، روبنسون كروزوي *Robinson Crusoé*، وأيضا حتى حكايات الجن. يمثل الثلاثي الأوديبي، الطفل الذي عثر عليه، الإبن غير الشرعي بعضا من النماذج الأسطورية التي ينتظم حولها الخطاب الروائي.

▪ جينيت جيرار GENETTE Gérard، الصور *Figures II*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1972.

تمثل رواية البحث عن الزمن الضائع المرتكز لدراسة نسقية للأصناف السردياتية. إن ما سماه جينيت، باعتباره بدون شك ينتمي للشعرية أكثر مما ينتمي للسرديات، بكل تواضع تقنية الخطاب السردي، كان له الصيت الواسع الذي نعرفه، سواء في فرنسا أو في الخارج. أضف إلى ذلك أن منهجه ساهم بقوة في تجديد طريقتنا، أو قراءة، وعلى أقل تقدير تعليم دراسة الأعمال الخيالية.

▪ واينريخ هارالد WEINRICH Harald، الزمن *Le Temps*، 1964: مترجم عن الألمانية في 1973، باريس Paris، لوسوي Le Seuil.

دراسة للأزمنة (النحوية)، ليس في علاقتها مع ما يدعى تلقي التحول (الماضي /الحاضر /المستقبل)، لكن من خلال استعمالها النصي وعملها في محيط اللغة، خاصة لغة الرواية. وجهة نظر مثرية جدا.

▪ شابرول كلود CHABROL Claude (تحت إشراف...)، السيميائيات السردية والنصية *Sémiotique narrative et textuelle*، باريس Paris، لاروس Larousse، 1973.

مجموعة تحليلات بنوية تعود لرولان بارث Roland Barthes، سورين ألكسندروسكو Sorin Alexandrescu، كلود بريموند Claude Bremond، بيار مارندا Pierre Maranda، س.–ج. شميدت S.-J. Shmidt، غريماس Greimas، تون أ. فان ديجك Teun A. Van Dijk.

▪ آدام جان–ميشال ADAM Jean-Michel، اللسانيات والخطاب الأدبي *Linguistique et discours littéraire*، باريس Paris، لاروس Larousse، 1976.

انتقائية في اختيار الأنواع المعالجة (رواية شعر، مسرح، إشهار) وكذلك في المناهج المقترحة، هذه «النظرية للنصوص ولممارستها» ممكنة وتوفر عددا من الأمثلة للتأويلات النقدية المستوحاة من اللسانيات و/أو من السيميا أسلوبية.

▪ بال مايك BAL Mick، سرديات *Narratologie*، باريس Paris، كلنكسايك Klincksick، 1977.

توسع وتكمل شعرية جينيت. خاصة في ميادين الصيغة والصوت، أي وجهات نظر السارد ووضعيته، المستويات السردية. بحث دقيق ونسقي، مع كل ما يقود إليه من مزالق.

▪ دالباخ لوسيان DALLENBACH Lucien، القصة المرآوية *Le Récit spéculaire*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1977.

تقترح هذه المحاولة تحديدا لمفهوم «الرصد». ترتكز تأملات ل. دالباخ على دراسة تاريخية تغطي الحقل الأدبي من جيد إلى الرواية الجديدة. تظهر أهمية عمله بوضوح مع «تصنيف بنيات القصة المرآوية» التي يعتقد أنه بالإمكان التعبير عنها: المماثلة التي تؤسس المرآة حيث ينعكس العمل سواء في المحتوى أو في الشكل، أو في التلفظ (مع إبراز الفعل السردي نفسه).

▪ باختين ميخائيل BAKHTINE Mikhail، جماليات الرواية ونظريتها *Esthétique et théorie du roman*، موسكو Moscou، 1975؛ الترجمة الفرنسية: 1978، غاليمار Gallimard.

سلسلة من الدراسات الممتعة حول تقنيات النوع الروائي، ظهوره وتطوره. لا تستبعد الدعائية ولا اللجوء إلى مفاهيم مجددة. تقع رؤية باختين أحيانا في التعميم حد الغلو: إن حدسا كاشفا قد يخبو لما يتحول إلى نسق تفسيري شامل. مع ذلك، أصبحت دراسة تعدد الأصوات، الضحك الاحتفالي، التعدد اللغوي لا غنى عنها.

▪ جينيت جيرار GENETTE Gérard، مدخل إلى النص الشامل *Introduction à l'architexte*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1979.

يغطي مفهوم النص الشامل مجموع المقولات العامة أو المتعالية التي يعود إليها كل نص بصفة خاصة. تمر دراسة النص الشامل بالضرورة من خلال تأمل حول الأنواع الأدبية وتقسيمها، المنسوبة بغير وجه حق لأرسطو، حسب ثلاثة أصناف أساسية: الغنائي، الملحمي والتمثيلي. لماذا وكيف تم فرض هذا النسق الثلاثي في الجماليات الغربية؟ تلك هي الأسئلة التي يثيرها هنا جيرار جينيت.

▪ بيللامين-نويل جان BELLEMIN-NOEL Jean، نحو لاوعي النص *Vers l'inconscient du texte*، باريس Paris، 1979.

يوفر هذا الكتاب عدة أمثلة للتحليل «النصي»، خاصة دراسة حلم صوان في نهاية حب صوان *Un amour de Swann*. في استخدامه مفاهيم التحليل النفسي، حاول بيللامين-نويل تفكيك شبكات الدلالة العميقة التي لا تسمح قراءة سطحية بتناولها. ساهرا في أثناء ذلك على الانتقال من تأويل النص إلى تحليل الكاتب.

▪ ميتيران هنري MITTERAND Henri، خطاب الرواية *Le Discours du roman*، باريس Paris، المطبوعات الجامعية PUF، 1980.

مجموعة من المقالات حول الرواية الواقعية، أي الرواية التي يعتقد بأنها تمثل بموضوعية الواقع. يوضح هـ. ميتيران في الحقيقة، بمساعدة قراءة دقيقة على قدر ما تستمد مناهجها من نحو اللسان تستمدها من سيميائيات السنن الثقافي، فمهما ادعت الرواية في القرن التاسع عشر بأنها محاكية للواقع هي تعتمد على قوانين الخطاب وعلى كفاءة معرفية خارجة عنها هي نفسها. هكذا يقع الخيال المعاصر في مفترق طرق الأساطير، القوالب النمطية، معارف وبنيات العالم التمثيلي الموجودة بصفة مسبقة. إن الرواية صورة طبق الأصل، لكنها صورة طبق الأصل لدلائل الواقع، وليس للواقع نفسه.

▪ هامون فيليب HAMON Philippe، مدخل إلى دراسة الوصفي *Introduction à l'analyse du descriptif*، باريس Paris، هاشيت Hachette، 1981.

يحاول فيليب هامون أن يحاصر وضعية الملفوظ الوصفي وعمله كما يظهر في مختلف الأنواع الأدبية، وعلى رأسها الرواية. يقترح وسائل تسمح بإتقان القراءة ويلجأ إلى طرح أسئلة ظلت خاصة به وحده حول بعض الأفكار المتلقاة عن بلاغة الوصف.

▪ كوهن دوريت COHN Dorrit، الشفافية الجوانية *La Transparence intérieure*، 1978؛ ترجمة عن الأنجليزية في 1981، باريس Paris، لوسوي Le Seuil.

تحليل تصنيفي للمونولوج الداخلي. بالنسبة لدوريت كوهن Dorrit Cohn، من خصائص الرواية الواقعية دراسة الحياة النفسية للشخصيات، وهو أمر يبدو فيه تناقض. هذا الغوص في حميمية الوعي –أو اللاوعي– في غمار سرد منسوب عموما إلى ضمير الغائب يثير عدة أسئلة. مقاربة دوريت كوهن Dorrit Cohn دقيقة وتعتمد على العديد من الأمثلة مستمدة من الآداب الروسية، الفرنسية، الألمانية والأنجلو سكسونية. تنتمي في نفس الوقت إلى الأسلوبية والسرديات، هي صعبة المنال لكنها غنية جداً.

▪ جينيت جيرار GENETTE Gérard، الخطاب الجديد للقصة *Nouveau discours du récit*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1983.

كتب بعد صور *III* ويفحص الانتقادات التي يمكن توجيهها لبعض النقاط التفصيلية لسرديات السبعينيات. جاء التأمل ثريا، أسلوب سخرية مرحة. لكنه لشدة دقته، يبدو للقارئ غير المهيأ تدقيقا بيزنطيا مبالغا فيه.

▪ أيكو أومبيرتو ECO Umberto، قارئ الحكاية *Lector in fabula*، 1979؛ ترجم عن الإيطالية في 1985، باريس Paris، غراسي Grasset.

عمل رائع، قراءته ممتعة. يمكن أن يعطي الانطباع بأنه يلج أبوابا مفتوحة، لكن يعود له الفضل في إثارة العديد من المسائل النظرية المهمة. فمفهوم القارئ النموذجي (الساذج، العارف...) قابل للمناقشة بصفة واضحة –وكثيرا ما نوقش. بناء على تأسيسه على هذا المفهوم يمكن حينئذ مقارنة المقاربة «الميتانصية» لقصة ألفونس ألّي Alphonse Allais، مأساة باريسية جدا *Un drame bien parisien*، بالقراءة «المرصعة» التي اقترحها رولان بارث Roland Barthes لـ سارازين *Sarrasine* (ينظر س/ز *S/Z*).

▪ ألورد رولان ELUERD Roland، التداولية اللسانية *La Pragmatique linguistique*، باريس Paris، ناثان Nathan، 1985.

دراسة مفصلة للنظريات المؤسسة للتداولية. لأنها منهجية ونقدية، تفتح مقاربة ر. ألورد آفاقا مهمة لتحليل الأسلوب والخطاب الأدبي.

▪ هامبورجر كات HAMBOURGER Kate، منطق الأنواع الأدبية *Logique des genres littéraires*، 1977؛ مترجم عن الألمانية في 1986، باريس Paris، لوسوي Le Seuil.

يعالج موضوعا أصبح كلاسيكيا: *ما هو الأدب*؟ يحاول كتاب كات همبورجر Kate Hambourger أن يجيب عن هذا السؤال انطلاقا من دراسة

لسانية وبلاغية دقيقة. يطرح قواعد منطق للتلفظ يحل محل مقاييس النوع التقليدية.

• ميتيران هنري MITTERAND Henri، الرؤية والدليل *Le Regard et le Signe*، باريس Paris، المطبوعات الجامعية الفرنسية PUF، 1987.

مجموعة دراسات حول الروايات الواقعية. طبقت مفاهيم الشعرية، السيميولوجيا، التداولية على تحليل أسلوب مختلف روائيي القرن التاسع عشر. تسمح بتجديد مقاربة الأعمال التي كادت شهرتها أن تطمر تحت غطاء خطاب نقدي متحجر.

• ريمون ميشال RAIMON Michel، الرواية *Le Roman*، باريس Paris، أرماند كولن Armand Colin، 1988.

ما هي الرواية؟ ما هو محتواها؟ ما هي مختلف صيغ الرواية؟ إن الإجابات التي قدمها المؤلف، واضعا في الاعتبار «مكتسبات النقد الأدبي الراهنة»، تتميز بوضوح عن المناهج التي درج استعمالها من طرف أغلب الباحثين: يفضل م. ريمون M. Raimon بكل وضوح الرجوع إلى مصطلحات -ومفاهيم- تقليدية على المخاطرة بالتعرض للانزلاقات التي قد يتسبب فيها استخدام لغة السرديات.

• شيفر جان-ماري SCHAEFFER Jean-Marie، ما هو النوع الأدبي؟ *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1989.

من منظور جماليات عامة للأدب، يوضح ج.-م. شافر J.-M. Chaeffer ما يمكن أن يؤدي إليه مصطلح «نوع»، من وراء ابتذاله الواضح، من انحراف وتعقيد. مهما كانت الفنون الشعرية، التجليات، التصريحات التي توالت، من المستحيل اختزال مفهوم النوع في نظرية واحدة. هكذا، فإن «تصنيف نصوص» يعني أشياء مختلفة كثيرا بحيث يكون المقياس: «نمذجة خاصية، تطبيق قاعدة، وجود علاقة نوع أو مماثلة».

• منجنو دومينيك MAINGUENEAU Dominique، تداولية للخطاب الأدبي *Pragmatique pour le discours littéraire*، باريس Paris، بورداس Bordas، 1990.

عن طريق وضوح غرضه البيداغوجي، يعطي هذا الكتاب إحساسا بالسهولة. يعرض نظريات التلفظ والتداولية، المستمدة من اللسانيات ومن المنطق. تبين أمثلته بصفة عامة، رغم أنها مستمدة أساسا من اللغة المسرحية، قوانين الخطاب، الافتراضات والمضمرات، عقد التواصل في العمل في كل نص أدبي.

▪ جينيت جيرار GENETTE Gérard، خيال وقول *Fiction et diction*، باريس Paris، لوسوي Le Seuil، 1991.

يتكون هذا المؤلف من أربع دراسات. كل واحدة منها تأخذ موقعها في مجال أسئلة مترددة حول الواقعة الأدبية («خيال وقول»)، وضعية الفعل في القول في الأنواع السردية («أفعال الخيال»)، مسائل مختلفة في السرديات («قصة خيالية، قصة مصطنعة») أو محاولات التحديد السيميائي للأسلوب («الأسلوب والدلالة»). نظرا لقوتها، تحتاج هذه الدراسات الأربعة، لكي تكون في متناول القارئ، إلى معارف صلبة في مجالات التداولية والسيميولوجيا. إنها تندرج، إضافة إلى ذلك، في جدال بين المتخصصين في السرديات مازال دائما قائما.

▪ رويتر إيف REUTER Yve، مدخل إلى تحليل الرواية *Introduction à l'analyse du roman*، باريس Paris، بورداس Bordas، 1991.

رؤية شاملة وتعليمية لنوع هو نفسه يتميز بتعدديته وتنوعه. هل هناك مفاهيم أو خطوات واضحة قابلة للنقل يمكنها أن تسهل التحليل؟ يحاول المؤلف أن يجيب عن هذا السؤال مستعينا بصفة أساسية بالسرديات.

من نفس السلسلة :

- الوجيز في الأدب المقارن

(نظريات ومناهج المقاربة المقارنية)

د. عبد القادر بوزيده

- الذاكرة واللغة

أ. عبد الرزاق عبيد

- الواقعية (عناصر نقدية، تاريخية وشعرية)

أ. مريزق قطارة

- علم النفس التربوي

د. عبد الكريم بوحفص

- الشعرية (مدخل إلى النظرية العامة للأشكال الأدبية)

د. أحمد منور

- مبادئ في تحليل الخطاب

أ. محمد ساري

- الطقوس والطقوسيات المعاصرة

أ. ميلود حكيم

إليـــك أيـــها القـــارئ :

✦ **تصدر «دار الحكمة»**

سلسلة جديدة تحت عنوان:

«أهل الحكمة» تديرها الأستاذة

جويدة حماش

باللغتين العربية والفرنسية:

– المدارس اللسانية
في التراث العربي وفي
الدراسات الحديثة

د. محمد الصغير بناني

– البنية السردية في النظرية
السيميائية

د. رشيد بن مالك

– آخـــر المســتجـدات...
حول الحركة الإستقلالية في
الجزائر 1954 - 1976

أ. محمد قنانش

- *L'Algérie face à son aveni*

Saïd TAYEB AMER

- *Théâtre, comédien, un tout*

Bachir BOUDHEB

- *L'enseignant et sa pratique*

(Eléments de psychologie)

Abdelhakim BELARIFI

✦ **تصدر «دار الحكمة»**

ترجمة باللغة العربية لسلسلة «128 صفحة» لدار ناتهان الفرنسية
«NATHAN»

ضمن عقد ترجمة، موجهة للطلبة
الجامعيين والأساتذة والباحثين
وجمهور القرّاء الواسع.

(انظر ص 126)

✦ **تشجيعا للإبداع والأخذ**

بأيدي الأدباء ولاسيما المبدعين الشبان فتحت دار الحكمة أبوابها على مصراعيْها تستقبلُ انتاجاتهم وتتبنّى نشرَها باللغتين العربية والفرنسية.

- بوح الغرفة «120» (قصة)
صلاح شكيرو
- *Monsieur le président*
(roman par lettres)
Hamid SKIF
- *Faiza le défi (roman)*
Nassima TERFAYA

✦ تجديد العقد

تجسيدا للإتصال المباشر بين دار الحكمة والجامعات جدّدت الدار عقدها مع جامعة الجزائر لطبع وتوزيع كلّ المجلات والدوريات والحوليات الجامعية نظرا لما لمسته الجامعة من مصداقية والتزام وكفاءة في تعاملها مع دار الحكمة.

✦ دار الحكمة
في خدمة الأسرة الجامعية

✦ **ساهمت** «دار الحكمة» في الملتقيات الفكرية والأدبية التي تقام في الجامعات الجزائرية، كما شاركت الدار في العديد من الملتقيات والمعارض والفعاليات الثقافية عربيا ودوليا لإيمانها بعالمية نشر وتوزيع الأفكار والمعارف خدمة للعقل والفكر والابداع.

✦ عزيزي القارئ

دار الحكمة في خدمتك
العنوان: 01 نهج أملكار كابرال
(ساحة الشهداء) الجزائر
العنوان الإلكتروني:
E-mail: el-hikma@caramail.com
الهاتف: 021.71.99.56
021.71.24.58
الفاكس: 021.71.24.58

ترجمة، تصفيف، إخراج، طباعة ، توزيع: دار الحكمة
الجزائر - السداسي الأول - 2002

